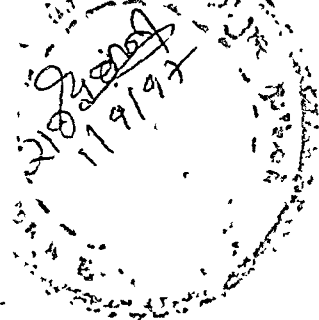
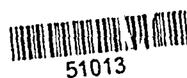




એતદ્

વર્ષ ૧૮ : અંક ૧ જાન્યુઆરી-માર્ચ, ૧૯૯૭

સંપાદન
શિરીષ પંચાલ જયંત પારેખ રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી

એતદ્ ૧૩૧

વર્ષ ૧૮ : અંક ૧ જાન્યુઆરી-માર્ચ ૧૯૯૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
૨૪, બી/૬ ખીરાનગર, એસ.વી રોડ, સાન્તાક્રુઝ,
મુંબઈ-૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ
માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો, ચેમ્બૂર,
મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૧

યુયુત્સુ પંચાલ
૨૩૩, રાજલક્ષ્મી, જૂના પાદરા રોડ,
વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૭

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેન
પત્રવ્યવહાર યુયુત્સુ પંચાલને સરનામે કરવો

લેસર અક્ષરાંકન
યુયુત્સુ પંચાલ, વડોદરા. ફોન : ૩૨૬૬૪૭

મુદ્રણસ્થાન
ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧

માય કાઉતો   *અનુવાદ : શિરીષ પંચાલ*

એસ્કોલિનો દો પેરપેટુઓ સોકોરોએ પોતાની પત્ની કેવી રીતે ગુમાવી

રસ્તા પરના પાટિયે નિશાની કરીને લખેલું હતું વીવેન્દા દા સાન્તિસ્સીમા પાલ્હા. રેતાળ પગદંડી ખેતરે પહોંચાડતી હતી, એ સ્થળ પરસેવાનો અને મહેનતનો અર્થ હવે જાણતું ન હતું. બરાબર વચ્ચે આંબાવાડિયાથી અરધું ઢંકાયેલું એક ફાર્મહાઉસ હતું અને તે કાળની સામે ટકી રહ્યું હતું. ત્યાં ઢળતી બપોરના છાંયામાં ફર્નાન્ડિઝ દો પેરપેટુઓ સોકોરો પરસાળમાં આરામ કરતો હોય. અંદરના ભાગમાં અત્યારે તે નિરાંતે અને કોઈ પણ જવાબદારીના ભાન વિના સ્મૃતિઓને વાગોળતો હતો. તેને પોતાનું મૂળ વતન ગોવા યાદ આવતું હતું. તેનામાં રહેલા મોઝામ્બિક લોહીને તેણે અસ્વીકાર્યું હતું.

-હું વાસ્તવમાં ભારતીયપોર્ચુગીઝ છું, ધર્મે અને મારા રીતરિવાજે કેથલિક છું.

તેનો પહેરવેશ ખૂબ જ ઔપચારિક હતો, સફેદ લીનનનો સૂટ, એવા જ રંગના બૂટ અને પોતાના શરીરના રંગની હેટ. એસ્કોલિનો પોતાની શાનદાર અને ભૂલ વિનાની વાણીને જૂની પોર્ચુગીઝથી શણગારતો હતો, એ જૂની ભાષાનો તે પ્રશંસક હતો.કોઈ પણ પ્રકારના હેતુ કે કારણ વિના તે ઉત્તરો આપતી વખતે ક્રિયાવિશેષણોનો ઉપયોગ કરતો હતો. એવાં વિશેષણોની યાદી વાક્યોમાં ખોટી રીતે અને ખૂબ જ ભાર સાથે બોલાતી હતી.

-તથાપિ, તેમ છતાં, જો કે,અનિવાર્યપણે..

મુનહાવામાં તેણે પોતાનું સામ્રાજ્ય વસાવ્યું હતું, સ્થાયી કરતાં તે વધારે સ્વપ્નિલ હતું. લાંબી ઢળતી બપોરોના સમયે પવનને માખીઓથી જુદો પાડતો પાડતો તે એકલો જ ગોવાના વતની હોવાનું ગૌરવ સમજતો હતો.

તે પોતાના મુલાકાતીઓનું સ્વાગત ઝૂકીઝૂકીને કરતો અને તેમની સામે ખાસ્સું મૌન ધરી રાખતો, તેમને કેરી અને મીઠું આપતો. તેની પત્ની ડોના એપિફેનિયા એ કેરીઓ ધરતી. એ એટલી બધી પાતળી હતી કે તે આવતી હોય તેની કોઈને ખબર પણ પડે નહિ. જ્યારે સાદડીનાં બનાવેલાં બારણાં ફરફરે ત્યારે ખબર પડે કે તે આવી છે. તેમની વચ્ચે પ્રેમ હોય એવું કોઈએ

લગીરે જોયું ન હતું. શું તેઓ એકબીજાને ચાહતા હતાં ? જો ચાહતાં હશે તો તેઓ શરીરસુખ વિના ચાહતાં હશે. પોતાની પત્ની સદા એકાન્તમાં રહેતી હતી એટલે એસ્કોલિનો દુઃખી દુઃખી હતો. તે પોતાને આશ્વાસન આપ્યા કરતો પણ તેને જ તેની કોઈ ખાત્રી ન હતી. તે હમેશાં કહ્યા કરતો, એપિફેન તો સ્કેમ (માછલીવાળી છીપ) જેવી છે, જો તમે ઉઘાડો તો હવા અને ભરતીને કારણે મરી જાય.

જ્યારે બીજાઓ તેની પત્નીની ગેરહાજરીની વાત કરતા ત્યારે તે કહેતો :

- એપિફેન, ખૂબ જ પવિત્ર સ્ત્રી, જો કે, છતાં, લગનનાં ત્રીસ ત્રીસ વરસ.

સાંજના પાંચ વાગ્યાનો સમય એટલે અત્યંત પવિત્ર સમય, તેની પત્ની કરતાંય વધારે પવિત્ર. મુલાકાતીઓ હોય કે ન હોય, એ વિધિ કરવામાં આવતો. તેનો વફાદાર અને નિષ્ઠાવાન નોકર વાસ્કો જોન જોઆઓક્વિન્હો આંબાવાડિયાના છાંયામાંથી બહાર નીકળતો. તે ખાખી ગણવેશ પહેરતો, બાંડિયું અને સારી રીતે ઈસ્ત્રી કરેલું પેંટ.તે સાયકલ પર બેસીને આવતો. શિષ્ટાચારને માન આપવામાં માનનાર એસ્કોલિનો ફર્નાન્ડિસ હાજર અને ગેરહાજર મિત્રોને સલામ ભરતો. નોકર તેને એક નાનકડી ગાદી આપતો અને તે સાયકલની ફ્રેમ પર એ ગાદી ગોઠવતો. પછી તે પોતાનું પેંટ સાયકલની ચેનને કારણે ખરાબ ન થાય તેની ખૂબ કાળજી લઈને બેસતો.

આટલી બધી તૈયારીઓ થયા પછી વાસ્કો જોઆઓ જોઆઓકિવન્હો સીટ પર બેસે અને જોરથી પેડલ વાગે, ખેલ શરૂ થાય. રેતીનાં મોજાંને કારણે તેમની સાયકલસવારી બહુ મુશ્કેલ પુરવાર થતી. એસ્કોલિનો અને તેમનો સાયકલચાલક આગળ વધતાં વધતાં રસ્તે મળતા લોકોનાં અભિવાદન ઝીલતાં જાય, તેમને મેનેસીસની દુકાને જવું હોય. બંનેની ગતિ તો બરાબર હોય પણ તેમનું વાહન કોઈ નિયમો પાળતું નહી. એસ્કોલિનોની જર્જરિત ઈચ્છાશકિતને માન આપીને તેઓ તરસ વેઠીને, આટલું બધું અંતર કાપતા.

એ ઢળતી બપોરે આ ખેલ આ જ માણસો દ્વારા જોવા મળ્યો. વાસ્કોએ ટાયરની પકડ બરાબર રહે એટલા માટે ઘાસિયા પગદંડી પકડી હતી. એકાએક સાયકલ ગબડી અને માલિક તથા નોકર બંને ખાડામાં ગબડી ગયા. એસ્કોલિનો કાદવમાં સ્થિર પડી રહ્યો. વાસ્કોએ વેરવિખેર ભાગ ઊંચકી લીધા, સાયકલનું હેંડલ સરખું કર્યં, માલિકની હેટ પર લાગેલી ધૂળ ખંખેરવા માંડી.

એસ્કોલિનોએ થોડી મુશ્કેલી વેઠીને પોતાની જાત વ્યવસ્થિત કરી. તેણે થયેલું નુકસાન ; અને નોકરને ઠપકો આપવા માંડ્યો.

-'અલા, તેં આ શું કર્યું ? તેં તો અમારી હેટની પત્તર રગડી કાઢી. હવે આ કોણ ભરપાઈ કરશે ?

-માલિક, માફ કરજો. હું સાયકલને કાદવમાંથી બચાવવા માગતો હતો.

-પણ તને દેખાતું નહોતું ! હું તને હંમેશા કહું છું - અચાનક બ્રેક ન માર.

અને તેઓ ફરી સવાર થયા. એસ્કોલિનો સૌકોરોનો ઠાઠ પાછો આવ્યો, તેમની હેટ છુંદાઈ ગઈ હતી. સૂર્ય આથમી ગયો તોય વાસ્કો પેડલ મારતો રહ્યો. માથા ઉપર નારિયેળીનાં વૃક્ષ પવનને કારણે સૂસવાતાં હતાં.

-હવે ફરી ગબડી ન પડતો. વાસ્કો, તેં સાંભળ્યું ને!'

રેતીમાંથી સાયકલ ચલાવતો નોકર પોતાની હતી એ બધી શકિતથી પેડલ મારતો હતો.પણ હવે ગોવાનિવાસી પોતાની તરસ પર અંકુશ રાખી શકતો ન હતો.

-વાસ્કો, ઝડપ કર. પેડલ જોરથી લગાવ.

તેઓ મેનેસીસની દુકાન બાર વિરિઆટો પર આવ્યા. સિમેન્ટની છો કરેલા આંગણામાં આવીને સાયકલ ઊભી રહી. માલિક નીચે ઊતર્યા અને કપડાં પરથી ધૂળ ખંખેરી. અગાઉથી કહી રાખેલા ટેબલ પર જતાં જતાં તેણે ખિસ્સામાંથી ઘડિયાળ કાઢી. વાસ્કો આગલે દરવાજેથી દાખલ ન થયો. એ સમયના રિવાજ પ્રમાણે હબસીઓને હમેશાં પાછલા દરવાજેથી જ પ્રવેશ મળતો. પાછલા ચોકમાં પાણીપાતળો દારૂ પીરસાતો. આગલા દરવાજાવાળા બારમાં વસ્તુઓ બહુ સારી મળતી.

વાસ્કો જોઆઓ જોઆગોક્વિન્હો નિરાંતે અંદર ગયો.બીજાઓએ તેના આગમનને વધાવી લીધું અને તેને તેના માલિકની તથા તેની વાર્તા સંભળાવવા કહ્યું. વાસ્કો પાસે હમેશાં કોઈ ને કોઈ વાર્તા તો હોય જ અને ક્યારેક તે ઉપજાવી પણ કાઢતો. પરંતુ તે હમેશાં શરૂઆત કરતી વખતે કયાં સાહસોની વાત માંડવી તેનો વિચાર બહુ કરતો.

-હંઅ.. વાસ્કો, તો ગઈ કાલ રાતે તારા માલિકને શું તયું હતું ?

વાસ્કોએ શબ્દો તોળવા માંડ્યા અને જે કહેવાનો હતો તેનો વિચાર કરતાં તેને હસવું આવવા માંડ્યું

-મારા માલિક વિશેની આ વાત તમે તો માનવાના જ નથી !

-ચાલ, ચાલ, અલા, વાત માંડ વાત.

અને તેણે આગલી રાતની અકલ્પ્ય ઘટના કહેવા માંડી. મધરાત થઈ ત્યારે એસ્કોલિનો ફર્નાન્ડીઝે નાની ચકલીઓની સાથે સાથે પોતે પણ ગણગણવા માંડ્યું. હાથમાં ગ્લાસ લઈને વાસ્કો જોઆઓ ક્વિન્હોએ તેની નકલ કરવા માંડી.

નાનકડી ચકલી મરી ગઈ

રડવા લાગી નાની છોકરીઓ.

એસ્કોલિનો આખી રાત ગાતો રહ્યો. નાની ચકલીઓ મરણ પામતી રહી અને એનો ક્રોધ વધતો ને વધતો ચાલ્યો. છેવટે ઉઘાડી બારીમાંથી તેણે ધમકીઓ લલકારવા માંડી.

- હવે હું આ પંખો ફેંકી દઉં છું.

અને નીચે પંખાના પડવાનો અવાજ આવ્યો. પહેલા માળ પરથી એ નીચે ફેંકાયો હતો. કડડભૂસ થઈને નાના નાના ટુકડા થઈ ગયા અને આખા ચોકમાં ચારે બાજુ એ ટુકડા વેરવિખેર પથરાયા. પછી બીજી ચેતવણી સંભળાઈ.

- હવે આ ડિશો.

અને નીચે બાગમાં કાચની તાસકોના ટુકડા પડ્યા. ફાર્મહાઉસના ચોકમાં કાચના ચમકતા ટુકડા હજારો ચંદ્રમાં વિખેરાઈ ગયા. એસ્કોલિનો હજુ મોટેથી ગાવા માંડ્યો.

નાનકડી ચકલી મરી ગઈ.

એપિફેનિયા ક્યાં હશે તેની ખબર નહીં. કદાચ તે પોતાનો ઓરડો બંધ કરીને બેસી ગઈ હોય

અથવા કદાચ તે રડવાની જે રીત જાણતી હશે તે રીતે રડી રહી હશે. જેના વિશે હજુ કશું સાંભળ્યું નથી એ જ સૌથી મોટી દુ:ખદ ઘટના હોય છે.

-મિત્રો, હું ગંભીરતાથી કહી રહ્યો છું. કારણ કે હું દુ:ખ વિશે વધુ જાણું છું. આપણી જાત તો શરીરના એકે એક અંગ દ્વારા રડતી હોય છે, તેમની વેદનાઓ તો અંદર ને અંદર પુરાઈ રહેતી હોય છે.

-વાસ્કો, સાંભળ... ગાડી આડા પાટે લઈ ન જા. તારા માલિકની વાર્તા આગળ માંડ.

પછી તો બારીમાંથી રાચરચીલું પડવા માંડ્યું. વાસ્કો આગળ આવ્યો અને આજીજી કરવા લાગ્યો.

-માલિક, બસ, હવે આ બંધ કરો.

-વાસ્કો, વચ્ચેથી આઘો ખસ.

-અરે માલિક, આમ ન કરો. આખા ઘરને બરબાદ ન કરો.

-આ ઘર કોનું છે ? તારું છે ?

-પણ માલિક, તમે આ નીચે પડેલો સામાન જોયો ખરો ?

-વચ્ચેથી આઘો ખસ, જલદી ! હવે હું ફ્રીજ ફેંકું છું !

ગભરાઈ જઈને વાસ્કો ચોક છોડીને જતો રહ્યો. ભાંગેલા કાચથી બચવા માટે ટૂંકાં-લાંબાં ડગ ભરતો નોકર ત્યાંથી ભાગ્યો અને ઝાડી પાછળ ભરાઈ ગયો. ત્યાં અંધારામાં આશ્રય લઈ બીજા કોઈ ધડાકાની રાહ જોતો રહ્યો. કંઈ જ નહીં. રેફ્રિજરેટર બારીમાંથી આવ્યું નહીં.

-માલિક !

-શું જોઈએ છે તારે હવે ? તેમ છતાં તું હજુ મને ત્રાસ આપે છે... ત્યાં ફરી તેણે ગીત ગાવા માંડ્યું. તેણે એનું ગીત મોટેથી ચાલુ કર્યું. આખું મુનહાવા નાની નાની ચકલીઓથી ઊભરાઈ ગયું. તેણે પોતાનો ખેલ અટકાવ્યો અને ઘરની અંદર એપિફેનિયાને મળવા પૂંઠ ફેરવી.

-તને મારી ચિંતા નથી. સવારથી તે રાત સુધી બસ પ્રાર્થનાઓ જ પ્રાર્થનાઓ. જીવતા માનવીઓ માટે આ ઘર નથી. આ ફાર્મહાઉસ નથી. આ ચર્ચ છે. સાન્તિસ્સીમા પાલ્હાનું કેથેડ્રલ. છતાં હું શું કરવાનો છું તે તને કહું છું. હું તારી પ્રાર્થના, તારા ક્રોસ અને વેદી માટેનું બધું રાચરચીલું બહાર ફંગોળી દઉં છું, બસ, બધું નીચે... અહીં નહીં.

પછી ચુપકિદી છવાઈ ગઈ. વાસ્કો જોઆઓક્વિન્હોને પોતાને ખબર ન પડી કે આ વિરામ હતો કે આ ખેલ પૂરો થયો હતો. જ્યાં તેને એમ લાગ્યું કે હવે બધું પૂરું થયું છે ત્યાં બારી સુધી ખુરશી ઘસડી લાવવાનો અવાજ આવ્યો. ત્યાં ગોવાવાસી દેખાયો, ઘૂંટણથી માથા સુધીનો. તેના લઘરવઘર દેખાવને તેના સૂકલકડી હાથ થોડા વ્યવસ્થિત કરતા હતા, તેણે ગંભીરતાથી જાહેરાત કરી.

-બધું ફર્નિચર નીચે પહોંચી ગયું છે. હવે મારો વારો.

અને વાસ્કો કશું કહે તે પહેલાં એસ્કોલિનો ફર્નાન્ડિઝ દો પેરપેટુઓ સોકોરોએ બારીમાંથી પડતું નાખ્યું. તેની સુકાઈ ગયેલી કાયાએ એની ઝડપને મદદ ન કરી. તે શરીરને બદલે પડદા જેવો વધારે લાગતો હતો. જ્યારે તે નીચે આવ્યો ત્યારે જમીન પરથી કોઈ ચિત્કાર ન સંભળાયો. માત્ર નિ:શ્વાસ, ધૂળનું નાનું વાદળ. તેણે લોહીનાં નિશાન શોધ્યાં, શરીર પરની ઇજા ફંફોસી. કશું થયું ન હતું.

-માલિક, કશાને નુકસાન કર્યું ?

-શાને ? જમીન પરથી જરા ઊભો કર.

તેણે માલિકને બેઠો કર્યો. જ્યારે તે બરાબર ટટાર થયો ત્યારે આસપાસનું નુકસાન જોયું. પછી

તે ગીત ગણગણતો અંધારામાંથી ચુપચાપ ચાલ્યો ગયો. બાર વિરિઆટો પાછળ બેઠેલા બધા આ સાંભળી હસ્યા. જો કે આ વખતે વાસ્કો જોઆઓ ક્વિન્હોએ પોતાના ચહેરા પર ગમગીની દેખાડી.

-અલા વાસ્કો, તું હમેશાં આવી સારી સારી વાર્તાઓ ક્યાંથી લઈ આવે છે ?

-આ મેં ઉપજાવી કાઢી નથી. મેં તમને જે કહ્યું તે બધું બન્યું હતું.પણ આટલે મોટેથી હસતા નહીં. કદાચ તે બીજી બાજુથી સાંભળતા પણ હોય.

પણ પેલી બાજુએથી કશું સાંભળી શકાતું ન હતું. એસ્કોલિનો તો વ્હીસ્કી પાછળ ગાંડો થઈને પડ્યો હતો. વચ્ચે માત્ર દીવાલ હતી તોય એ બાજુ ખાસ્સી દૂર હતી.

પોતાના ટેબલ આગળ બેસીને એસ્કોલિનો પોતાના શિષ્ટાચારને માણતો હતો. દીવ, દમણ અને ગોવાને યાદ કરતો હતો. ક્રિયાવિશેષણો, લલકારતો હતો. તેમ છતાં, જો કે.

-મને વ્હીસ્કીનો બીજો ગ્લાસ.

મેનેસીસને એસ્કોલિનો નજરે પડતો હોય એમ લાગ્યું નહીં. તે વ્હીસ્કી ઠાલવે ગયો, આકાશ ધીરે ધીરે અંધારું થઈ ગયું. એક ગ્લાસ અને બીજા ગ્લાસની વચ્ચેથી સમય સરતો ગયો. એસ્કોલિનો હિંદુસ્તાનના વાઈસરોયોના જેટલા આત્મવિશ્વાસથી પીધે ગયો. બીજા એસ્કોલિનો કરતાં ઉમદા પ્રકારનો એસ્કોલિનો – દારૂ વડે મોઝામ્બિકનિવાસી એસ્કોલિનો ઉપર ગોવાનિવાસી એસ્કોલિનો છવાઈ ગયો. તેની એક માત્ર ચિંતા હજુ સતેજ હતી : એપિફેનિયાની, દારૂના નશામાં તે ચિંતા અદૃશ્ય થઈ ગઈ ન હતી. બરાબર એ વખતે તેની પત્ની ઊંઘમાં પડખાં બદલતી હશે, અપમાનો અને થાકની વચ્ચે ઝોલાં ખાતી હશે. એસ્કોલિનોએ ઘડિયાળ સામે જોયું, ઘેર પાછા ફરતી વખતે રાતે તે રોકાઈ રહેવા માગતો ન હતો. તેની ચિંતાઓ કળી જઈને એક પોર્ચુગીઝે કહ્યું :

-ફર્નાન્ડિઝ, હવે ઉતાવળ ન કરીશ. તારી વહુ તો આમેય તારા પર ગુસ્સે થવાની જ છે.

એસ્કોલિનોએ ઘડિયાળની છેલ્લી ચેતવણીઓ અવગણવાનું નક્કી કર્યું. તે બતાવવા માગતો હતો કે હું મરદ છું અને મોડા પડવાનું સાહસ કરી શકું છું.

જીવનમાં તો તે કચડાઈ ગયેલો હતો પણ વાતચીતોમાં તો તે ખાસ્સો અદાકાર હતો.

-એપિફેન, એને બધાનો પૂરેપૂરો ખ્યાલ છે. કરી, ચપાતી.. ત્યાં જેટજેટલી સારી વાનગી બનાવતી હતી એ બધી જ. એપિફેન સૌથી વધુ પવિત્ર હતી.

બીજા ટેબલ પર સૈનિકોની એક મંડળી લાગ જોઈને બેઠી હતી. આ જ વખતે તેમણે પડકારવાનું નક્કી કર્યું.

-ગોવા તો ગયું, હિંદુસ્તાની કમબખ્તો, ધરતી પરના ઉકરડાઓ...

પણ તેમના અચરજ વચ્ચે, એસ્કોલિનોને જરાય ખરાબ ન લાગ્યું. એથી ઊલટું તે પણ પોતાના ટીકાકારો સાથે જોડાઈ ગયો.

-હંઅ, સાહેબ, હિંદુસ્તાની કમબખ્તો, જો કે હું હિંદુસ્તાની-પોર્ચુગીઝ છું. લુસિટેનિયન દેશનો રક્ષક – તેના દુશ્મનોની સામે લડનારો.

સૈનિકોએ એકબીજા સામે શંકાસ્પદ રીતે જોયું. પણ એસ્કોલિનો પોતાની પોર્ચુગીઝ ભક્તિને એક ડગ આગળ લઈ ગયો. તે ખુરશી ઉપર ઊભો થઈ ગયો. આમતેમ ડોલવા લાગ્યો. પોર્ચુગીઝોના ઉપયોગ માટે ગોવા ફરી જીતવાનું – એ જીતવા માટે ધર્મયુદ્ધ ખેલવાનું. હા, લશ્કરના મોખરે, ટુકડીઓનો આગેવાન એસ્કોલિનો ફર્નાન્ડિઝ દો પેરપેટુઓ સોકોરો. એની પાછળ પાછળ સૈનિકો, મિશનરીઓ, શસ્ત્રો, બાઈબલ અને વ્હીસ્કીની નાની બાટલીઓથી ભરેલાં વહાણ.

-આ તો આપણામાંથી જ હવા કાઢી નાખે છે. એ મંડળીમાં સૌથી મોટા દેખાતા એક સૈનિકે

કહ્યું. તે ઊભો થયો અને તેની રમૂજોનો અર્ક પામીને એસ્કોલિનો પાસે ગયો.

-ધર્મયુદ્ધો, કયાં ધર્મયુદ્ધો? એક જ ક્રોસ તારી પાસે છે - પેલી સૂકલકડી, નાનકીના ટાંટિયા જે આંટી મારે છે ને તેનો...

એસ્કોલિનોથી પેલાના ગણવેશ પર વ્હીસ્કીનાં થોડાં ટીપાં ઢોળાયાં, જાણીજોઈને તો નહીં પણ તે પોતાની સમતુલા ગુમાવી બેઠો હતો એ કારણે. હવામાં એક મુક્કો વીંઝાયો, વક્તાના શબ્દોને વીંધી ગયો અને એસ્કોલિનો જમીન પર પછડાયો. બીજાઓએ હુમલો કરનારને ઝાલી રાખ્યો, એને દૂર ઘસડી ગયા અને બારની બહાર ફંગોળ્યો. એસ્કોલિનો ઊંધે મોઢે ત્યાં પડી રહ્યો, જાણે મૃત વાસ્કો જોઆઓ જોઆઓક્વિન્હોએ અંદર આવતાં વાર લગાડી. બીજાઓએ એના આગમનને વધાવી લીધું અને તેના વિશે તથા તેના માલિક વિશે વાર્તાઓ સાંભળવાની ઇચ્છા દર્શાવી. વાસપાસે હમેશાં કહેવા માટે વાર્તા તો હોય જ. તે રમૂજી કિસ્સાઓ ઉપજાવી કાઢતો. પણ તે મસાલેદાર સાહસકથાઓ માંડે તે પહેલાં ખૂબ જ નખરા કરતો.

- ચાલ, ચાલ, વાસ્કો, તારા માલિકને ગઈ કાલે રાતે શું થયેલું ?

વાસ્કોએ શબ્દો તોળવા માંડયા, જે કથા કહેવાનો હતો તેનો વિચાર આવતાં ચહેરા પર હાસ્ય ફરક્યું.

એસ્કોલિનોથી પેલાના ગણવેશ પર વ્હીસ્કીનાં થોડાં ટીપાં ઢોળાયાં, જાણીજોઈને તો નહીં પણ તે પોતાની સમતુલા ગુમાવી બેઠો હતો એ કારણે. હવામાં એક મુક્કો વીંઝાયો, વક્તાના શબ્દોને વીંધી ગયો અને એસ્કોલિનો જમીન પર પછડાયો. બીજાઓએ હુમલો કરનારને ઝાલી રાખ્યો, એને દૂર ઘસડી ગયા અને બારની બહાર ફંગોળ્યો. એસ્કોલિનો ઊંધે મોઢે ત્યાં પડી રહ્યો, જાણે મૃત અવસ્થામાં. ઊંચા કરેલા હાથમાં ગ્લાસ ઝાલી રાખ્યો હતો. મેનેસીસ તેની મદદે આવી ચઢ્યો.

-સિન્યોર એસ્કોલિનો, તમે સાજાસમા છો ને ?

-હું ચત્તોપાટ પડી ગયો છું.

-પણ આ બન્યું કેવી રીતે ?

-અચાનક.

તેમણે ગોવાવાસીને ઊભો કર્યો. તેણે કપડાંની કરચલીઓ સરખી કરી, ગ્લાસનું તળિયું તપાસ્યું. ટોળાની સામે જોયું અને યુદ્ધમોકૂફીની જાહેરાત કરી.

બાર આગળ ગોવાવાસીએ પોતાની પીછેહઠ આરંભી.

-વાસ્કોઓ... ચાલ જઈએ.

પોતાના શોફરની રાહ જોતાં જોતાં તેણે પોતાની ખિસ્સાઘડિયાળ ફંફોસી, આદતનો શિકાર હતો એ, પણ આ વખતે ચેઈન મળી, ઘડિયાળ ન હતી; તેણે પોતાની હયાતી ન ધરાવતી ઘડિયાળ સામે જોયું અને બહુ મોડું થઈ ગયાની ટકોર કરી.

-વાસ્કોઓ.. જલદી કર.

બેસતાં પહેલાં સાયકલની ફ્રેમ પર ગાદી ગોઠવી. ગાદી તો બરાબર એની જગાએ હતી. પણ એસ્કોલિનો ચૂકી ગયો. તે પડી ગયો, ફરી મથ્યો અને ફરી જમીન પર પડ્યો.

-વાસ્કોઓ.. લાઈટ કર, આ અંધારું દૂર કર.

વાસ્કોએ પૈંડા પર લગાવેલો ડાયનેમો ચાલુ કર્યો અને જોરશોરથી પેડલ મારવા લાગ્યો. એસ્કોલિનો હાથપગ જમીન પર રાખીને તેનું પોતાનું શરીર શોધતો હતો.

-મારી હેટ ક્યાં ભાગી ગઈ ?

વાસ્કો જોઆઓક્વિન્હો પણ શોધાશોધ કરતો હતો. તેણે હેટ ઊંચકી અને સાયકલ પર સવાર થયો. બન્ને હવે તૈયાર હતા. આમ કરવામાં એકબીજાને મદદ કરતા હતા. મેનેસીસ બારીમાંથી આ દૃશ્ય માણી રહ્યો હતો.

-પેલી નાનકી એના મગજમાંથી ફંગોળાઈ ગઈ લાગે છે. અત્યારે તો વ્હીસ્કીથી છલોછલ ..

તેઓ ઘેર જવા નીકળ્યા એટલે વાસ્કોએ અંધારાના ટુકડા અને બીજા અંતરાયો દૂર કર્યા. તે પેડલ મારવા લાગ્યો, ઘંટડી વગાડતો રહ્યો ટ્રીન ટ્રીન.. રેવન પંખી કે બગલાં નજરે પડતાં ન હતાં. રાત્રિએ બધા રંગ સરખા કરી દીધા હતા, બધા ભેદ ભુંસાઈ ગયા હતા. તેઓ આગળ વધતા ગયા તેમ તેમ સ્કોચ વ્હીસ્કીની અસર ગોવાવાસી ઉપર વધારે ને વધારે થવા લાગી હતી. તેણે પોતાની સારી વર્તણૂક કાયમ માટે જતી કરી હતી.

-હું તો ઝાંખી ઝાંખી નાનકી નાનકી.. ઢગરી છે મજાની.. તમને ગમતી હોય તો ...હતું તેટલું જોર કરીને તે બોલ્યો : ઘણું જીવો નહેરુ....

થોડે આગળ ડાંગરનાં ખેતર અને નારિયેળી શરૂ થયાં. એસ્કોલિનોએ નોકરને પોતાની પત્ની માની લીધો. તેને એપિફેનિયા કહીને બોલાવવા લાગ્યો.

-કોઈ સ્ત્રી પાછળ નથી બેસતી.. આગળ આવી જા.

વાસ્કોએ આજ્ઞાંકિત થઈને સીટ છોડી દીધી. ઉત્તેજિત થયેલા ગોવાવાસીએ નોકરને કમરેથી ઝાલ્યો.

-અરે માલિક, આઘા રહો.

પણ એસ્કોલિનો તો મધઝરતા આગ્રહ સાથે એને ભીંસતો રહ્યો. તેણે પોતાના નોકરને ચૂમવાનો પ્રયાસ કર્યો, ખૂબ જ જોરથી નોકરે એને વાર્યો. જેમ જેમ તે દુરાગ્રહ કરતો ગયો તેમ તેમ તેને માટેનું માન ઓછું થતું ગયું. વાસ્કોએ હવે તેના માલિકને આઘો હડસેલ્યો.

-મને છોડી દો, હું તમારી ઓરત નથી.

અને એક બીજા જોરદાર હડસેલાએ એસ્કોલિનોને ભોંયભેગો કરી દીધો. નારિયેળીના ઝુંડમાં ચુપકિદી. માત્ર રેવન પંખીઓ જ કુતૂહલથી આ મૂઠભેડ નિહાળી રહ્યાં હતાં. ગોવાવાસી જમીન પર પહોળો પથરાઈને પડ્યો હતો. જ્યાં પડ્યો હતો ત્યાં પાણીનું ખાબોચિયું હતું કે તેણે પાટલૂનમાં જ પેશાબ કર્યો હતો એ જોવા માટે તેણે અજવાળાની માગણી કરી; વાસ્કો હસતો હતો. એસ્કોલિનોએ બેઠા થવાનો પ્રયત્ન કર્યો, લથડિયાં ખાતાંખાતાં તેનું નાક જમીન સાથે છોલાવા લાગ્યું.પછી બરાબર બેઠા થઈને તેણે આસપાસનું ઘાસ તપાસ્યું.

-વાસ્કો... આપણું ઘર ગયું; તારે ગમે તે રીતે શોધવું પડશે.

નોકરે ધીરજ ગુમાવી અને એને બાવડેથી પકડીને ઘસડવા લાગ્યો. આવી ખેંચતાણમાં એસ્કોલિનોને સામે રસ્તો દેખાયો, કરચલાની જેમ પાછો ફર્યો. તે આગળ જતો હતો કે પાછળ તેની સમજ ન પડતાં તેણે વિનંતી કરી.

-વાસ્કો, પાછા પગલે ચાલીશ નહીં. આપણે પાછા મેનેસીસની દુકાને જઈ રહ્યા છીએ. જાણે કે તેઓ આગળ જતા હતા તેમ માનીને તેણે બરાડીને હુકમ કર્યો.

-મેનેસીસ, વ્હીસ્કી લાવ.. એપિફેન માટે પણ એક ગ્લાસ. પવિત્રમાં પવિત્ર પીણું.

પાછલા પગે ચાલવાથી થાકીને વાસ્કોએ એને જવા દીધો. પોતે આડો પડેલો છે એમ માનીને ગોવાવાસીએ પ્રાર્થના કરી અને તેની રજા લીધી.

-ચાલ આવજે, એપિફેન, મારી પવિત્ર પત્ની..

પણ વાસ્કો ત્યાં ન હતો. તે સાયકલ લેવા ગયો હતો. એસ્કોલિનોએ મુશ્કેલીથી માથું ઊંચું કર્યું, તેના નોકરને સામાન સાથે જોયો; તેને બોલાવ્યો.

-બરાબર... મારો ધાબળો લાવ અને ઓઢાડ.. એપિફેનને પણ ઓઢાડી દે.

વાસ્કોએ હતાશ થઈને છેલ્લી ચેતવણી આપી.

-માલિક, મને કશી ખબર નથી. પણ જો આજે રાતે ઘેર નહીં જઈએ અને અહીં જ ઊંઘી જઈશું તો તમારી માલિકણ ધમાલ મચાવી મૂકશે.

એસ્કોલિનોએ હા પાડી. ધમકીની અસર થઈ હોય એમ લાગ્યું. કોણીઓ ટેકવીને માલિકે પોતાના નોકર સામે જોયું અને કહ્યું :

-કેમ એપિફેના, શો વાંધો પડ્યો ? અત્યારે તું ખાખી પાટલૂન પહેરીને સૂઈ રહી છે ?

અને તે ઘસઘસાટ ઊંઘી ગયો. એની ઊંઘ એટલી બધી ગાઢ હતી કે વાસ્કો એને જગાડી જ ન શક્યો.

બીજે દિવસે સવારે તેઓ જીવડાં, પાંદડાં અને ઝાકળથી છવાઈ ગયાં હતાં. ઊંઘમાંથી બહાર આવવામાં પહેલ વાસ્કોએ કરી.નજીકમાંથી જ આવતા મોટરના અવાજથી તેને નવાઈ લાગી. તેણે ભારે થઈ ગયેલાં પોપચાં માંડમાંડ ઉઘાડીને આજુબાજુ જોયું. ત્યારે થોડેક દૂર વીવેન્દા દા સાંતિસ્સીમા પાલ્હાની ઈમારત તેની નજરે પડી. શું તેઓ પોતાના ઘરથી એકાદ બે મિનિટના અંતરે જ સૂઈ ગયા હતા ?

આગલા ચોકમાં બધું જ રાચરચીલું ખડકેલું પડયું હતું. એ બધો જ સામાન માણસો ખટારામાં ભરી રહ્યા હતા. તો તેને કાને પડેલો અવાજ આ મોટરનો અવાજ હતો. કોઈ સરસેનાપતિની જેમ ડોના એપિફેનિયા આ આખી કામગીરી ઉપર દેખરેખ રાખી રહી હતી.

નોકર જરા અચકાયો. હજુ પણ ઊંઘી રહેલા તેના માલિક સામે તેણે જોયું. છેવટે તેણે નિશ્ચય કરી લીધો. વાસ્કો જોઆઓક્વિન્હો ઘર સુધી જતા પરિચિત રેતાળ રસ્તે આગળ વધ્યો. તે ત્યાં ગયો ત્યારે તેને ખ્યાલ આવ્યો કે તેની માલિકણ શું કરવા માગતી હતી. તે એસ્કોલિનો સાથેના સંબંધનો અંત કોઈ પણ જાતની સમજૂતી કે ચેતવણી આપ્યા વિના આણી દેવા માગતી હતી.

-સિન્યોરા, મહેરબાની કરીને ચાલ્યા ન જતા.

માલિકણ ચોંકી પડી. પછી કળ વળી એટલે તેણે પોતાની કામગીરી ચાલુ રાખી.

-સિન્યોરા, માલિકને ગઈ કાલે બારમાં માર ખાવો પડ્યો એટલે અમને ગઈ કાલે મોડું થયું.

નોકરના શબ્દોની કશી અસર થઈ નહીં. પણ વાસ્કો જોઆઓક્વિન્હોએ વાત પડતી ન મૂકી.

-સિન્યોરા, ત્યાં માત્ર મારામારી ન હતી. રસ્તામાં અમને અકસ્માત થયો એટલે રાતે મોડું થયું.

-અકસ્માત ?

એકાએક એપિફેનિયા મુંઝાઈ અને વિચારવા લાગી. તેણે એ વાતની સાબિતી માગી. વાસ્કોએ તેને ચોળાઈ ગયેલી હેટ બતાવી. તેણે એના પરના ડાઘા જોયા અને હોઠ કરડવા લાગી.

-શું એ માર્યો ગયો ?

-માર્યો ગયો ? ના સિન્યોરા, તે માત્ર રસ્તે પડ્યો છે.

-તે ઘવાયો છે ?

-ના, જરાય નહીં, તે માત્ર ઊંઘી ગયો છે. હું જઈને એને લઈ આવું ?

-એ શબ્દો ના બોલ્યો હોત તો સારું થાત. તેણે ઘર છોડી જવાનો પોતાનો નિર્ધાર પાછો પાકો કર્યો અને રાચરચીલું ફરી ભરાવા લાગ્યું.

વાસ્કો એ રસ્તે પાછો ફર્યો. ધીમે ધીમે જ્યાં તેના માલિકને સૂતેલો મૂક્યો હતો ત્યાં તે પાછો ફર્યો. એ જ્યારે ત્યાં પહોંચ્યો ત્યારે માલિક આળસ મરડી રહ્યો હતો. અજવાળાથી આંખો અંજાઈ જવાના કારણે તે આંખો ચોળી રહ્યો હતો, તેના કાને ખટારાના આવવાનો અવાજ પડ્યો ન હતો. તે બેઠો થયો અને તેનું કળતું શરીર થોડું ઓછું થયું. તે બેઠો થયો અને ખટારાના હોર્નથી તે ચોંક્યો. એક જ કૂદકે તે ખાડામાં ઊભો થઈ ગયો. ખટારો ધીમે ધીમે જઈ રહ્યો હતો જાણે તે ત્યાંથી જવા તૈયાર ન હોય. તેની બિનકેળવાયેલી આંખો આગળ જ તેનું જીવન ક્યાંય નોંધાયા વિના, કોઈની નજરે પડ્યા વિના વિલાઈ રહ્યું હતું. ત્યારે ઊડતી ધૂળ શમી ગઈ ત્યારે રસ્તાની એક કોરે ભાંગી ગયેલો વાસ્કો ઊભો હતો. બીજે છેડે એસ્કોલિનો ખાડામાંથી બહાર આવી રહ્યો હતો.તેણે જોયું તો ખટારો દૂર દૂર આગળ જઈ રહ્યો હતો. પછી તેણે કોટ પરની કરચલીઓ દૂર કરતાં પૂછ્યું.

-વાસ્કો, આ શું થઈ રહ્યું છે ? મુનહાવામાંથી શું કોઈ પડોશીઓ ઘર ખાલી કરી રહ્યા છે ?

-માલિક, તેઓ પડોશીઓ નથી, તે તો માલિકણ પોતે છે. ડોના એપિફેનિયા જાતે જ જઈ રહ્યાં છે.

-એપિફેનિયા ?

-હા, અને તેઓ પોતાની સાથે બધું લઈ ગયાં છે.

એસ્કોલિનો આ અશક્યતા સામે વિમાસીને ઊભો રહી ગયો, ફરી બોલ્યોઃ

-એપિફેન ?

તે આમ વિચારોમાં ખોવાયેલો રહ્યો, સામેના દૃશ્યની આડે આવતા ઘાસના ઢગલાને લાત મારી. નોકર ઊંચે જોવાની હિંમત કરી શકતો ન હતો. પછી એકાએક એસ્કોલિનો નિર્ધાર કરતોકને બોલી ઊઠ્યો :

-વાસ્કો, સાયકલ લઈ આવ. આપણે એ ખટારાનો પીછો કરીએ. જલદી.

-પણ માલિક, અત્યાર સુધીમાં તો ખટારો બહુ દૂર નીકળી ગયો હશે.

-ચૂપ, તને કંઈ ખબર નથી. જલદી તૈયાર કર.

એટલે નોકરે સીટ તૈયાર કરી. ફ્રેમ પર ગાદી વિના માલિક બેઠો અને સીટ પર નોકર બેઠો. અને તેમણે સાયકલ રસ્તા પર ચલાવવા માંડી. સવારના વાતાવરણમાં ટાયરના ખાંચાઓ ધીમે ધીમે ભુંસાવા માંડ્યા. આસપાસનાં ખેતરોમાંથી ખટારાનો અવાજ સંભળાતો ન હતો. વાઈસરોય એસ્કોલિનો પોતાની ખોવાઈ ગયેલી પત્નીને પાછી મેળવવાનું અશક્ય ધર્મયુદ્ધ માંડી રહ્યા હતા.

- પેડલ જલદી માર, જલદી, અઅપણે જલદી આવી જવાનું જ છે. પાંચ વાગે એટલે મેનેસીસની દુકાને જવાનું છે.

(અં. અનુવાદ : ડેવિડ બ્રૂક શો; થર્ડ વર્લ્ડ ક્વાર્ટરલી, જાન્યુઆરી, ૧૯૯૦,ના સૌજન્યથી)

જયંત પારેખ

નાટકમાં ભાષા

પ્રત્યેક કળાને પોતાનું આગવું માધ્યમ હોય છે. નાટકમાં બધી કળાનો સંગમ થાય છે. નાટક composite art છે એમ કહેવામાં આવે છે ત્યારે શું એમ માનવું કે નાટકમાં અનેક માધ્યમનો વિનિયોગ થાય છે ? ના. નાટકમાં બીજી કળાના માધ્યમનો નહીં, પરંતુ બીજી કળાની કોઈક વિશિષ્ટ શક્તિનો લાભ લેવામાં આવે છે. સ્થાપત્ય, શિલ્પ, ચિત્ર, સંગીત, સાહિત્ય, નૃત્ય અને ફિલ્મ - આમાંની કોઈ પણ કળા નાટકમાં સ્વતંત્ર અને સ્વાયત્ત અસ્તિત્વ ધરાવી શકતી નથી, સહાયક અસ્તિત્વ ધરાવી શકે છે. બીજી બધી કળાની જેમ નાટક પણ સ્વતંત્ર ને સ્વાયત્ત કળા છે ને એનું પોતાનું આગવું કહી શકાય એવું માધ્યમ હોય છે.

નાટકની રચનામાં તેમ જ નાટકના પ્રયોગમાં સંવાદના રૂપમાં, વાણીના રૂપમાં ભાષાનો ઉપયોગ થાય છે એથી એમ માની લેવામાં આવે છે કે ભાષા એ નાટકનું માધ્યમ છે, નાટક સાહિત્યકળાનું એક સ્વરૂપ છે. પરંતુ નાટકમાં હંમેશ ભાષાનો ઉપયોગ થતો નથી, ભાષાનો ઉપયોગ નાટકમાં અનિવાર્ય નથી. મૂક નાટક(mime, pantomime)માં સંવાદ હોતા નથી. માર્સેલ માર્સો અને લાદિસ્લાવ ફિયાસ્કા જેવા કળાકારોએ મૂક અભિનયના પ્રયોગ કર્યા છે. એ પ્રયોગ ખરેખર પ્રભાવશાળી પુરવાર થયા છે, કળાત્મક સિદ્ધ થયા છે. લાદિસ્લાવ ફિયાસ્કાએ યુજિન આયોનેસ્કોનું એકાંકી 'ધ ન્યૂ ટેનન્ટ' તેમ જ ફ્રાન્ઝ કાફકાની નવલકથા 'ધ ટ્રાયલ' મૂક નાટકના સ્વરૂપમાં અસરકારક રીતે રજૂ કર્યાં હતાં. વીસેક વર્ષ પહેલાં એ મેં જોયાં હતાં. એની સ્મૃતિ હજીએ પ્રસન્નતાનો અનુભવ કરાવે છે. સેમ્યુઅલ બૅકેટે પણ 'એક્ટ વિધાઉટ વર્ડ્ઝ' જેવાં સંવાદરહિત મૂક નાટક લખ્યાં છે ને એના પણ પ્રયોગ થયા છે.

ફર્દિનાન્દ આરાબાલે તો એથી આગળ વધીને અમૂર્ત નાટક પણ રચ્યાં છે. એમાં એણે નથી સંવાદની યોજના કરી કે નથી માનવી પાત્રો કે ઘટનાની યોજના કરી. નરી અમૂર્ત ત્રિપાર્શ્વ આકાર, રંગ ને તેજછાયાની ગૂંથણી કરી છે, ને રંગભૂમિમાં એના પણ પ્રયોગ થયા છે. શંભુ મિત્રની જેમ અનેકને પ્રતીતિ છે કે નાટ્યકળાના કેન્દ્રમાં માનવી છે. તો સવાલ એ ઊભો થાય

કે આરાબાલની આવી રચના નાટક ગણવી કે નહીં ? એનો જવાબ શોધવાનું ખરેખર રસપ્રદ નીવડે.

મૂક નાટકમાં ઘટનાનું અત્યંત સરળ રૂપ પ્રગટ થઈ શકે છે એમ સ્વીકારીએ તો કહેવું પડે કે ઘટનાનાં સંકુલ રૂપ પ્રગટાવવાં હોય, અનેક પરિમાણ તાગવાં હોય તો નાટકમાં સંવાદ, વાણી યોજ્યા વિના ચાલે નહીં. તેમ છતાં મૂક નાટકની રચના થઈ શકે છે એ હકીકત પુરવાર કરે છે કે ભાષા એ નાટકનું માધ્યમ નથી. નાટકનું માધ્યમ ભાષાને બદલે બીજું જ કાંઈક હોય છે.

નાટક કળાનો દૃશ્યશ્રાવ્ય પ્રકાર છે. મૂક નાટક માત્ર દૃશ્ય હોય છે, રેડિયોનાટક માત્ર શ્રાવ્ય. સંવાદસહિત નાટક દૃશ્ય ને શ્રાવ્ય બન્ને હોય છે. આ બધામાં ભાષા એ સમાન તત્ત્વ નથી. આ બધાંને નાટક પુરવાર કરનાર તત્ત્વ ભાષા નથી. આ બધાંમાં સમાન તત્ત્વ છે અભિનેયતા, અભિનયક્ષમતા. અભિનય જ નાટકનું માધ્યમ છે. અભિનય અમૂર્ત ભાવોને મૂર્ત રૂપ આપે છે, નાટકના પ્રયોગને રસાભિમુખ કરે છે, નાટકના મર્મનો, સામાજિકને, પ્રેક્ષકને સાક્ષાત્કાર કરાવે છે. ભરતમુનિ નાટ્યશાસ્ત્રમાં કહે છે કે અભિનયના ચાર પ્રકાર છે - સાત્ત્વિક, આંગિક, વાચિક ને આહાર્ય. ભાષા પણ અભિનયનું સ્વરૂપ પામીને જ સાર્થક નીવડે છે, ચરિતાર્થ નીવડે છે.

નાની મોટી અનેક ક્રિયા - માનવવ્યવહારના આવિર્ભાવ - મળીને નાટકનું કાર્ય રચાય છે ને એક કાર્ય ચોક્કસ નિર્વહણ તરફ, એક ચોક્કસ નિયતિ તરફ ગતિ કરે છે. નાટકની ભાષા પણ સ્વયં કાર્ય બની શકે એવી, કાર્યની ગતિ સાથે એકરૂપ થઈ શકે એવી હોવી જોઈએ. વાચિક અભિનય બીજા અભિનયની સાથે સમન્વય સાધી શકે, એકરૂપતા સાધી શકે ત્યારે જ લોકમાં વ્યાપક એવા સુખદુઃખાત્મક સ્વભાવને પ્રગટ કરે છે, માનવનિયતિનો સાક્ષાત્કાર કરાવે છે, રસનો સાક્ષાત્કાર કરાવે છે. સુઝાન લેન્ગર કહે છે કે Drama is like action in being causal, creating a total imminent experience, a personal future or destiny.

નાટક એ પ્રયોગનિષ્ઠ સ્વરૂપ છે, પ્રયોગનિર્ભર સ્વરૂપ છે. એની સાર્થકતા પ્રયોગમાં જ સિદ્ધ થાય છે. એ ખરું કે બધાં જ નાટકના પ્રયોગ થતા નથી, થઈ શકતા નથી; જેના પ્રયોગ થાય છે એ બધાં જ નાટક જોઈ શકાતાં નથી. સ્થળ ને કાળની મર્યાદાને કારણે, માનવી મર્યાદાને કારણે. તેમ છતાં પ્રત્યેક અભિનેય, અભિનયક્ષમ, પ્રયોગક્ષમ તો હોવું જ જોઈએ. દિગ્દર્શકની જેમ ભાવક પણ નાટકને 'પ્રત્યક્ષ' કરી શકે છે, ને જેનો પ્રયોગ ન થઈ શક્યો હોય, જેનો પ્રયોગ ન જોઈ શકાયો હોય એ નાટકની કળાત્મકતાને પ્રમાણી શકે છે. એની મનોભૂમિ એ જ એની રંગભૂમિ. ઉત્તમ નાટકના ઉત્તમ પ્રયોગનો જેટલો મહિમા છે એટલો સહૃદય અધિકારી ભાવકના આવા 'સાક્ષાત્કાર'નો પણ મહિમા છે.

રંગભૂમિમાં કેવળ અભિનય હોય છે, અભિનય સિવાય બીજું કાંઈ જ નહીં. રંગભૂમિમાં જે કાંઈ હોય છે, જે કાંઈ થાય છે એ બધું જ અભિનયને સ્વરૂપે જ ટકી શકે છે. એનું સમર્થન અનેક સ્વરૂપે મળે છે. ભરતમુનિએ 'નાટ્યશાસ્ત્ર'માં અભિનયનું એક દૃઢ ને સુરેખ, સૂક્ષ્મ ને સર્વાશ્લેપી, નિપુણ ને સમર્પક એવું તંત્ર આલેખ્યું છે. એ તંત્રનો, એ પદ્ધતિનો વિનિયોગ

આજે તો શાસ્ત્રીય નૃત્ય, કથકલી ને કુડિયાટ્ટમમાં જ જળવાઈ રહ્યો છે. કેટલા પ્રમાણમાં ને કેવા સ્વરૂપમાં એ સંશોધનનો વિષય છે. પ્રાચીન ગ્રીક રંગભૂમિમાં નાટકના પ્રયોગ ઉઘાડા, વિશાળ અવકાશમાં થતા હતા, વિશાળ જનસમૂહ એ પ્રયોગ નિહાળતો હતો, અભિનેતા પાત્રને અનુરૂપ મહોરાં પહેરતા હતા. એથી દેખીતું જ છે કે એમાં પણ અભિનયની આગવી પદ્ધતિ વિકસાવવામાં આવી હશે. યુરોપની આધુનિક રંગભૂમિમાં પણ આંતોનિન આર્તો, કોન્સ્તાન્તિન સ્તાનિસ્લાવ્સ્કી જેવા અનેકે અભિનયની આગવી પદ્ધતિ વિકસાવી છે. આજનાં નાટકોમાં સતત કોઈ ચોક્કસ પદ્ધતિનો વિનિયોગ થાય છે એમ કહી શકાતું નથી.

અભિનવગુપ્ત કહે છે કે અભિનય એટલે પાત્રનું. પાત્રના વ્યવહારનું અનુકરણ નહીં, પરંતુ અનુકીર્તન. ને ડૉ. વી. રાઘવન અનુકીર્તનનો અર્થ કરે છે interpretative exploration. અભિનય તમામ સંદર્ભની અર્થસભરતાનો તાગ કાઢે છે, વ્યંજનાના વિસ્તારની શોધ કરે છે.

મનની સમાધિ, તલ્લીનતાને આધારે સાત્ત્વિક અભિનય થાય છે; અંગ, પ્રત્યંગ ને ઉપાંગની ક્રિયાને આધારે આંગિક અભિનય થાય છે; કંઠ ને વાણીના આવિર્ભાવોથી વાચિક અભિનય થાય છે; રંગભૂષા, વેશભૂષા, સંનિવેશ. હાથે વપરાતી સાધનસામગ્રી વગેરેની મદદથી આહાર્ય અભિનય થાય છે. બીજી કળાના ઉપયોગને આહાર્ય અભિનયમાં સમાવી શકાય કે નહીં એ વિચારવા જેવું લાગે છે. ભરતમુનિ કહે છે કે વાણી એ નાટકનો દેહ છે ને સાત્ત્વિક, આંગિક ને આહાર્ય એટલે ગ્રહણ કરવું, ધારણ કરવું. મન, વાણી ને અંગ એ અભિનેતાની આંતરિક સામગ્રી છે. દેહના સજીવ અંશ છે. રંગભૂષા, વેશભૂષા વગેરે શણગારરૂપ બાહ્ય સામગ્રી છે. ભરતમુનિ કહે છે કે નાટકનો સમગ્ર પ્રયોગ આહાર્ય અભિનય પર નિર્ભર છે. એથી જ અભિનવગુપ્ત આહાર્ય અભિનયને 'સ્થાયીસૂત્ર' ગણે છે. સંસ્કૃત નાટકમાં ઘણીયે વાર આહાર્ય અભિનયની કેટલીક સામગ્રીનો પરિહાર સૂચવવામાં આવ્યો છે. સંસ્કૃત નાટકનું સ્વરૂપ નૃત્યનાટક હતું એટલે ? એ સામગ્રી શણગાર જેવી, આગંતુક લાગતી હતી એટલે ? એક વાત તો નક્કી જ છે કે એથી અભિનયની સર્વોપરિતા સ્થપાય છે. શકુન્તલા જલસિંચન કરતી નથી, એનો માત્ર દેખાવ કરે છે. અગ્નિમિત્રની ભવ્ય રાજસભા નજરે જોવા મળતી નથી, ગણદાસની વાણીથી એ તાદૃશ કરવામાં આવે છે. સાર્ત્ર કહે છે કે a gesture of stabbing gives birth to a knife. અભિનયથી જ જલસિંચનની સામગ્રી, રથારોહણની સામગ્રી, રાજસભા વગેરેનો જન્મ થાય છે, 'સાક્ષાત્કાર' થાય છે.

આનાથી સાવ નિરાળી રીતે નાટકમાં અનેક વાર ખરેખરી મૂર્ત સામગ્રીનો ઉપયોગ થાય છે. હેનરિક ઇબ્સનના 'હેડા ગેબ્લર' નાટકમાં હસ્તપ્રત જીવંત વ્યક્તિત્વ ધારણ કરે છે. 'ધ ચેર્સ' નાટકમાં ખંડમાં એક પછી એક ગોઠવાયે જતી ખાલી ખુરશી, 'આમેદે' નાટકમાં પળે પળે ફૂલતું જતું ને ભીંત ફાડીને એક ખંડમાંથી બીજા ખંડમાં વ્યાપી જતું શબ, 'ધ ન્યૂ ટેનન્ટ'માં ઘર, દાદર, રસ્તા, નગર ને જગત આખામાં ઉભરાયે જતું રાચરચીલું - આ બધાં મૂર્ત સામગ્રીના ઉપયોગનાં સૂચક દૃષ્ટાંત છે. આયોનેસ્કોનાં આ ત્રણેય નાટકમાં સામગ્રીના વિલક્ષણ ઉપયોગથી અતિવાસ્તવની, દુઃસ્વપ્નની સૃષ્ટિ રચાય છે. સામગ્રી એમાં સ્વયં પાત્ર, સ્વયં કાર્ય બની જાય છે, શક્તિશાળી કલ્પનપ્રતીક બની જાય છે, ને સંવેદનનાં અનેક પરિમાણ તાગે છે. પિટર

હાન્ડકે કહે છે કે On stage a table has its own theatrical function. A chair on stage is a theatrical chair. ખુરશી વાસ્તવિક જગતમાં જે કાર્ય કરે છે એનો નાટકના જગતમાં છેદ ઉડી જાય છે. એ જુદું, નવું જ કાર્ય કરે છે. એનો નવો અવતાર પ્રગટ થાય છે. ચિત્રકળામાં વાન ગોગની ખુરશી, સેઝાન્નનાં સફરજન, ગુલામમોહમ્મદ શેખના ઘોડા કે સિનેમાની કળામાં 'રાશોમોન'ની રત્નજડિત કટાર વગેરેનો આમ જ નવો અવતાર પ્રગટ થાય છે.

ગતિની જેમ સ્થિતિ, વિરામ પણ, ને વાણીની જેમ મૌન, અવાક્ પણ અભિનયનું જ સ્વરૂપ છે. નાટ્યકાર કે દિગ્દર્શકની પ્રતિભાના સ્પર્શથી સ્થિતિમાંથી પ્રબળ આંદોલન પ્રગટી શકે છે, મૌનમાંથી ઉત્કટ મુખરિતતા પ્રગટી શકે છે, ભાવકના ચિત્તમાં અનેક સોપાન પ્રગટી શકે છે. ત્યારે ગતિ કરતાં સ્થિતિનો, વાણી કરતાં મૌનનો વધારે પ્રભાવ વરતાય છે. 'એન્ડગેમ' નાટકમાં સેમ્યુઅલ બેકેટ બસોએક વાર વિરામનું સૂચન કરે છે. વળી, 'ક્લોવ જાય છે' એમ કહેવાય છે ત્યારે એ ખરેખર્ જતો નથી, ત્યાં ને ત્યાં જ સ્થિર, અવાક્ ઊભો રહે છે. સ્થિતિમાંથી પ્રગટતાં આંદોલન ને મૌનમાંથી પ્રગટતી મુખરિતતા અગતિકતાનાં કલ્પન રચે છે.

ઘટનામાં અનુસ્યૂત અમૂર્તને મૂર્ત કરે છે. નાટકમાં જે ભાષા યોજાઈ હોય એમાં એ માટે જરૂરી અવકાશ હોવો જોઈએ. મૂર્તતા સિદ્ધ થાય છે ત્યારે ઘટનાનું અશેષ આકલન થાય છે ને ભાવની સદ્ય સંક્રાન્તિ થાય છે. ઉમાશંકર જોશીના 'સાપના ભારા' એકાંકીમાં ધનબાઈ અવારનવાર 'મારી શોક્ય, રાંડ, લુચ્ચી' એમ બોલ્યા કરે છે. ટેવને વશ બોલાતા શબ્દો એકાંકીના અંતમાં સ્ફોટક દ્રવ્ય બની જાય છે. માત્ર અર્થહીન ઉદ્ગાર જેવા શબ્દોમાંથી ભારે અર્થ પ્રસરે છે, ને એવો તો વેધક વ્યંગ ઉદ્ભવે છે કે ધનબાઈને એના જ શબ્દો બૂમરેંગની જેમ વળતો પ્રહાર કરે છે. જયંતિ દલાલના 'સોયનું નાકું' એકાંકીમાં અભિનયને જરૂરી અવકાશ મળતો નથી. નંદનંદનની શોકસભાનું પ્રયોજન ખૂબ વહેલું ઉઘાડું પડી જાય છે ને કાર્યવેગ વચ્ચે જ અટકી જાય છે.

સોફોક્લિસના ગ્રીક નાટક 'ઇડિપસ રેક્સ'નો પ્રયોગ બંગાળી ભાષામાં શંભુ મિત્રે કર્યો હતો. રાજ્યમાં ફેલાયેલી મહામારીનું મૂળ ક્યાં છે એની શોધ રાજા ઇડિપસ કરે છે. એની શોધનું પરિણામ સર્વનાશ છે એ રાણી યોકાસ્તા કળી જાય છે. મહામારીનું મૂળ ઇડિપસ પોતે જ છે, કારણ કે એણે પિતાની હત્યા કરી છે, માતા સાથે લગ્ન કર્યા છે ને અવૈધ સંતાનોને જન્મ આપ્યો છે. બધું અજાણતાં જ. દેવતાઓનો કોપ મહામારીરૂપે રાજ્યને ભરડો લઈ રહ્યો છે. યોકાસ્તા ઇડિપસને પોતાની શોધ પડતી મૂકવા કહે છે, પરંતુ સત્ય ને ન્યાય માટેનો એનો આગ્રહ એ તજવા તૈયાર નથી, ત્યારે યોકાસ્તા જે શબ્દો ઉચ્ચારે છે એમાં આંખ સામે તરવરી રહેલા સર્વનાશને મૂર્ત કરવા જેટલો અભિનયને અવકાશ રહ્યો છે –

O man of doom ! for by no other name
Can I address you now or evermore.

ગ્રીક રંગભૂમિમાં મહોરાંનો ને ઉઘાડા વિશાળ પ્રેક્ષાગૃહમાં ઉપયોગ થતો હતો પરંતુ બંગાળી નાટકનો પ્રયોગ મહોરાં વિના, મર્યાદિત પ્રેક્ષાગૃહમાં થયો હતો એથી કદાચ શંભુ મિત્રે ઓછામાં

ઓછા શબ્દો યોજ્યા હતા યોકાસ્તાનુ પાત્ર ભજવતા તૃપ્તિ મિત્ર બોલે છે - 'હાય હાય, હાય રે, હતભાગા !' સ્વરકપ, મુખભાવ, લબાવેલો હાથ વચ્ચેથી જ પાછો ખેચી લેવાની ક્રિયા વગેરેથી જાણે કે સર્વનાશ નજરોનજર જોઈ શકાતો હતો, દેવતાઓનુ અટ્ટહાસ્ય ને માનવના હાહાકાર કાનોકાન સાભળી શકાતા હતા, સહુ આકુળવ્યાકુળ થઈ જતા હતા

એન્તોન ચેખોવના 'ધ ચેરી ઓર્ચાર્ડ' નાટકમા ચેરી વૃક્ષનુ નિકદન કાઢતી કુહાડીના ઘા માદામ રાનેવેસ્કી ને લોપાખિન એ બને પર એકબીજાથી તદ્દન વિરોધી અસર પાડે છે એકના હૃદયમા જે સ્પદન જાગે છે તે બીજાના હૃદયમા જાગતા સ્પદનથી તદ્દન વિરોધી છે એમાથી જ નાટકના રહસ્યને એકસૂત્ર બનાવે એવુ પ્રતીક રચાય છે

ભાષા સ્વય કાર્ય બને, ઈન્દ્રિયગ્રાહ્ય મૂર્તતા પ્રાપ્ત કરે એવી તક શેક્સપિયરના નાટકોમાં અનેક વાર મળી રહે છે ઓથેલોની

it is the cause, it is the cause, my soul

એ ઉક્તિ કે રાજા લિયરની

Pray you, undo this button

એ ઉક્તિ જેવી અનેક ઉક્તિઓમાં અભિનયને જે અવકાશ મળે છે એથી જ એ અવિસ્મરણીય બની છે.

એબ્સર્ડ નાટકમાં ભાષાની શક્તિ વિશે શંકા વ્યક્ત કરવામાં આવે છે. એ ધીમે ધીમે antilanguage - પ્રતીપભાષા તરફ વળે છે ને પોતાની નિરાળી રીતે ભાષાની શક્તિ નવેસરથી તાગે છે. એમાંથી અભિનયની સર્વોપરિતાનાં નવાં પરિમાણ પ્રગટ થાય છે. એબ્સર્ડ નાટક કાં તો ભાષાને લપટી કરી નાખે છે, કાં તો ભાષાની સંકેતવ્યવસ્થાને તોડી નાખે છે, કાં તો વાગ્મિતાનો અવસર ઊભો કર્યા પછી એને જાણીકરીને રોળી નાખે છે. આયોનેસ્કોના 'ધ ચેર્સ' નાટકમાં જગતને સંદેશો સંભળાવવાની તક મળે છે ત્યારે પ્રવક્તા ગૂંગો હોવાથી અસ્પષ્ટ અર્થહીન અવાજ કાઢે છે. સેમ્યુઅલ બૅકેટના 'વેટીંગ ફોર ગોદો' નાટકમાં લકી જ્ઞાનની ગહન વાતો અસ્ખલિત ને છતાં અસંબદ્ધ અર્થહીન વાગ્મિતાથી કરે છે ત્યારે નિરર્થકતાની, શૂન્યતાની અનુભૂતિ થાય છે.

પિટર હાન્ડકે તો એટલે સુધી કહે છે કે સાર્ત્રની 'નોસિયા' નવલકથાના નાયક રોકાંતેંને જગત પ્રત્યે જેટલી જુગુપ્સા થાય છે એમ આપણને ભાષા પ્રત્યે એટલી જ જુગુપ્સા થવી જોઈએ - at least that would be the beginning of understanding.

પિટર હાન્ડકેએ એક વિલક્ષણ નાટક રચ્યું છે 'કાસ્પર'. ભાષામાં કાંઈ પણ વ્યક્ત કરવાની શક્યતા નથી. વાક્યનો કોઈ જ અર્થ થતો નથી, વાક્યનો અર્થ થાય છે વાક્ય પોતે. આ પ્રતીતિની આસપાસ રચાયેલું નાટક શુદ્ધ ભાષાની અનુભૂતિ કરાવવા મથે છે. કાસ્પર હાઉઝર જન્મ્યો ત્યારથી અઢાર અઢાર વર્ષ સુધી બંધ ઓરડાના અંધકારમાં જ રહ્યો છે. અઢાર વરસે એ બહારના જગતમાં આવે છે ત્યારે કેવી યાતના અનુભવે છે એની વાત આ નાટકમાં વાક્યરચનાની પ્રક્રિયાના પ્રતિરૂપથી વ્યક્ત થાય છે. નેપથ્યમાંથી સંભળાતા અવાજ, મૂક ક્રિયા કરતા કાસ્પર વગેરેથી શરૂ થઈ અંતે અનેક કાસ્પરથી ઊભરાતું નાટક એક અવિસ્મરણીય ઘટના બની રહે એવું છે.

વ્યવહારજગતમાં જે કાંઈ નૈસર્ગિક લાગે છે તે નાટકમાં કૃત્રિમ લાગે છે. નાટક પોતે પોતાની નૈસર્ગિકતા આગવા સંદર્ભમાંથી નિપજાવી લે છે. જગત નાટ્યકારને ઈન્દ્રિયપ્રત્યક્ષ સંનિકર્ષ - phenomenological encounter - ની તક પૂરી પાડે છે. નાટક ભાવકને એવા સંનિકર્ષની તક પૂરી પાડે છે. જગતનું ઈન્દ્રિયપ્રત્યક્ષ તો નાટ્યકારે, અભિનેતાએ રચ્યું હોય છે. નૈસર્ગિકતા નિપજાવી લેવાની, ઈન્દ્રિયપ્રત્યક્ષ રચવાની રીત એ જ નાટકની, રંગભૂમિની આગવી ઓળખ છે. નાટકમાં, રંગભૂમિમાં બધું જ નવો અવતાર પામે છે એ જ એની આગવી ઓળખ છે. *

* ભવિષ્યમાં લખાનારા એક નિબંધનો મુસદ્દો

રમણ સોની

ગુજરાતી વિવેચનમાં વિજયરાય વૈદ્યનું સ્થાન

'કૌમુદી' શરૂ કર્યાના બે જ વર્ષમાં, ૧૯૨૬ આસપાસ વિજયરાય કૌમુદીસેવકગણની અને સાહિત્યસેવકગણની યોજના રજૂ કરે છે ત્યારે એ લખાણના આરંભે બ્રાઉનિંગની આ જાણીતી પંક્તિ મૂકે છે : The Petty Done, the Vast Undone. એમાં એમની સાહિત્યિક સક્રિયતાનું એક મુખ્ય વલણ પ્રગટ થઈ જાય છે - ઘણું કરવાનું બાકી રહે છે અને એ ઝડપથી કરવું જોઈએ. કંઈક નર્મદના પ્રકારની આ અધીર ચંચળતા પાછળ એક પ્રબળ નિષ્ઠાવાળી ધૂન છે. શક્તિઓને, કશી જ રાહ જોયા વિના, કાર્યપ્રવૃત્ત કરી દેવાની તાલાવેલી છે. એમાં ઉત્સાહના અંશો છે પણ નરી મુગ્ધતા નથી - સંકલ્પોને આધાર આપી શકે એવી વાચન-અધ્યયનની અને કલ્પનાશીલ વિચારશક્તિની ઠીકઠીક મજબૂત પીઠિકા છે. એટલે જ આ સેવકગણયોજનામાં વિજયરાયને કોશરચના અને સર્વસંગ્રહો પહેલાં યાદ આવે છે. સાહિત્યકોશ, ચરિત્રકોશ, કથાકોશ, પત્રકારત્વ-સર્વસંગ્રહ, હૂઝ હૂ પ્રકારના - સાહિત્ય, પત્રકારત્વ અને પ્રકાશનવ્યવસાય અંગેના - સર્વપરિચયો તૈયાર કરવાની એક મોટી યોજના એમણે રજૂ કરેલી છે. વળી, એ સમયે પણ એમનું ધ્યાન લલિત કળાઓનો ચિત્રમય ઇતિહાસ, જગતની રંગભૂમિનો તથા સિનેમાનો વિકાસ આદિની પુસ્તિકાઓ રચવાના વિચાર સુધી જાય છે. અલબત્ત, આ આખી યોજનાનું કોઈ જ નક્કર પરિણામ આવી શક્યું નહી એ એક કમનસીબ હકીકત છે. એનાં કારણો તો ઘણાં હતાં : કોઈ આર્થિક ગોઠવણ ન હતી ને આને માટે તો ઘણો મોટો આર્થિક ટેકો જોઈએ. સૌથી વધુ વાસ્તવિક વાત તો એ કે આવા કામ માટે, વિજયરાયે ઇચ્છેલો, એવો 'સેવકગણ' - એવી ટીમ તૈયાર થઈ ન શક્યાં.દશ વર્ષ જતાં આ યોજના-લેખ એમના પહેલા વિવેચનસંગ્રહ 'સાહિત્યદર્શન'(૧૯૩૫)મા એ પ્રગટ કરે છે ત્યારે વાસ્તવિકતાની પ્રતીતિ એમને થઈ ગઈ હોય છે એટલે આ યોજનાને એ 'ઠીંગરાયેલું સ્વપ્ન' કહીને ઓળખાવે છે. પણ એમના પોતાના મનમાં આ યોજના સળવળતી રહી જતી એટલે એ પછીના ત્રણ દાયકે, આના એક અંશ કે ઝલક રૂપે એમણે એક પુસ્તક તૈયાર કરેલું 'સાહિત્યપ્રિયનો સાથી : ભાગ -૧' (૧૯૬૭). એમાં ભારતીય ને વિદેશી લેખકો, સાહિત્યનાં સ્વરૂપો, સંસ્કૃતિ-ધર્મ આદિનાં ઘટકો વિશે એ

પોતાનાં ને અન્યનાં લખાણોનો સંચય કરે છે ખરા, પણ હવે બહુ મોડું થઈ ગયું હતું - એકાગ્રતાપૂર્વક ચુસ્ત યોજના કરવાનું અને સંપાદનની ચોક્કસ પદ્ધતિ નિપજાવવાનું. એટલે નિષ્ઠા ને મથામણ ઘણાં હોવા છતાં આ ગ્રંથ બહુ ઉપયોગી સંદર્ભગ્રંથ બની શક્યો નથી.

પરંતુ મૂળ વાત તો ઉપયોગી ને મૂલ્યવાન દસ્તાવેજી સામગ્રીને હાથવગી કરી આપવાની એમની તત્પરતાની છે. એમના વિવેચનરાશિનો સૌથી મોટો ભાગ સાહિત્યના ઇતિહાસને લગતી સામગ્રીને સંકલિત કરવાનો ને એની ચર્ચા-વિચારણાનો છે. 'ગુજરાતી સાહિત્યની રૂપરેખા' એ મુખ્ય ગ્રંથ તો છે જ. એ ઉપરાંત 'ગત શતકનું સાહિત્ય'(૧૯૫૯)માં નર્મદયુગનું સંશોધનાત્મક, દસ્તાવેજી સામગ્રી સાથેનું વિવેચન છે તો 'લીલાં સૂકાં પાન' (૧૯૪૨)માં 'ડાંડિયો' ને 'સત્યપ્રકાશ'ના પ્રદાનને વિગતે મૂલવતા, તથા એમાંના મહત્ત્વના દસ્તાવેજી અંશોને જાળવતા, લેખો છે. એમના 'નીલમ અને પોખરાજ'(૧૯૬૨) તથા 'માણેક અને અકીક'(૧૯૬૭)માંના ઠીકઠીક લેખો તથા એમના બે મરણોત્તર લેખસંગ્રહોમાંના પણ કેટલાક લેખો - સાહિત્યપ્રકારો વિશેના તથા લેખકો વિશેના છે. એ બધાંમાં પણ ઐતિહાસિક સંદર્ભો જ - ક્યાંક નોંધોરૂપે, ક્યાંક સંકલનરૂપે તેમ જ ચર્ચારૂપે - કેન્દ્રમાં રહ્યા છે. સુધારકયુગ અને પંડિતયુગના મુખ્ય તેમ જ ગૌણ લેખકો ને તેમની કૃતિઓ અંગેની; તે યુગોનાં સાંસ્કૃતિક અને સાહિત્યિક વલણો વિશેની ઝીણવટભરી પુષ્કળ સામગ્રી એમાં સંચિત થઈ છે. એ બધું ખૂબ રસપ્રદ રીતે મુકાયું છે એ તો ખરું જ, પણ વિગતો તરીકેય એ એટલું મૂલ્યવાન છે કે એ આખું પુનઃસંકલિત થાય તો, કેટલાંક પુનરાવર્તનોને ટાળીને, એક વધુ સુરેખ ને વધુ સમૃદ્ધ ઇતિહાસ રચી શકાય - એમની જ 'રૂપરેખા'ને વધુ સળંગ ને મજબૂત કરી શકાય તેમ છે. સાહિત્યના અનુગામી ઇતિહાસકારોને પણ ઘણી ઉપયોગી નીવડી શકવાની ક્ષમતા આ સંચિત સામગ્રી ધરાવે છે.

આમાં, તેમ જ એમનાં અભ્યાસશીલ ને ધારદાર કૃતિવિવેચનોની પાછળ પણ, વાચન-અધ્યયનની જે શ્રમભરી સજ્જતા ને ચીવટ પડ્યાં છે તેમાં એમના વિવેચનકર્મની સંગીનતા જોઈ શકાય છે - વિજયરાય નર્યા પ્રભાવવાદી વિવેચક ન હતા એના સમર્થનમાં બતાવી શકાય એની સંગીનતા.

વિજયરાયની વિવેચનપ્રવૃત્તિનો જીવંત તાર એમનું સાહિત્યિક પત્રકારત્વ હતું. એમની વિવેચન-કારકિર્દીને રચવામાં એ એકમાત્ર નહીં તો સૌથી મોટું પરિબળ હતું. સળંગ ચાર દાયકા સુધી પત્રકાર તરીકેની આ કામગીરી ચાલી હતી એમાં શરૂઆતના દોઢ-બે દાયકા ગુજરાતી વિવેચનના ક્ષેત્રમાં વિજયરાય પ્રકાશવર્તુળમાં રહ્યા એમાં એમની વિવેચકપ્રતિભાની સાથે જ આ સંપાદકપ્રતિભાનો પણ ફાળો હતો.

૧૯૨૦ની આસપાસ વિવેચક-સંપાદક વિજયરાયનો વિદ્રોહી અવાજ પ્રગટ્યો એની પાછળ ત્રણ મહત્ત્વનાં પરિબળો હતાં. એક, કૉલેજના અભ્યાસકાળ દરમ્યાન મિલ્ટન-શેક્સપિયર અને શેલી-વર્ડ્ઝવર્થ જેવા સર્જકો ઉપરાંત 'વિવેચનક્ષેત્રના આ સુભટો'નો પણ ફાળો છે : 'સંકુલ શૈલીના સ્વામી સેન્ટ્સબરી; ભારઝલી ખડકાળ ભૂમિ પર જાણે ધોધની જેમ વાણી વહાવતો કાર્લાઇલ તથા એમર્સન અને સર આર્થર ક્વીલર કૂચ.. આ બધામાંથી છેલ્લા બેનો તો સૌથી વધારે ઋણી છું.'[1]

પંડિતયુગની વિવેચના ક્યારેક શાસ્ત્રીયતાના અતિરેકમાં રાચતી લાગેલી ને ખાસ તો એ શુષ્ક અને અરસિક બનતી લાગેલી એની સામેની તરુણ વિજયરાયની નારાજગી અને બીજું મહત્ત્વનું પરિબળ, આ નારાજગી કંઈ વિદ્વત્તા કે અભ્યાસશીલતા સામે તો નહોતી જ, નિષ્પ્રાણ શુષ્કતા સામે હતી. છઠ્ઠી સાહિત્યપરિષદમાં રમણભાઈ નીલકંઠે આપેલા અધ્યક્ષીય વ્યાખ્યાનની વિસ્તૃત ને આકરી સમીક્ષામાં એમણે લખેલું કે 'આ વ્યાખ્યાન અત્યંત 'એકેડેમિક' છે, એમ કહેવાની મતલબ એટલી જ કે તે સર્વાંશે કે મુખ્યાંશે પણ 'લિવીંગ' નથી. તેમા સ્ફૂર્તિ, ઉલ્લાસ કે ચૈતન્યપ્રભાવ નથી'[૨]

અને ત્રીજું પરિબળ તે, આગલી પેઢીના પ્રતિષ્ઠિત સાહિત્યકારોના હઠાગ્રહ, સત્તાશીલતા અને નવલેખકોની એમની ઉપેક્ષાવૃત્તિ પ્રત્યે જાગેલી પ્રતિક્રિયા. આ પ્રતિક્રયા, ઉપર નિર્દેશી છે તે સમીક્ષામાં જ, આ પ્રતિષ્ઠિતો તેમ જ પરિષદરૂપ સંસ્થા પરના કટાક્ષને રૂપે તીવ્રતાથી વ્યક્ત થઈ છે. આ મોટા વિદ્વાનોએ શું કરવુ જોઈએ એના કેટલાક નિયમો(!) વિજયરાય ઠાવકાઈભરી વિડંબનાથી સૂચવે છે. એમાંના એક-બે જોઈએ : આ વિદ્વાનોએ 'નવીનતાને નામે નાસતા ફરવું અને ગર્વના શિખર પરથી યુવાનો તરફ શંકાની અને તુચ્છકારની દૃષ્ટિથી જોવું.' 'વિશ્વનું પ્રજ્ઞાન માત્ર પોતાને જ પ્રાપ્ત થયું છે એ સિદ્ધ થયેલું હોવાથી જ્યારે જ્યારે બની શકે ત્યારે ત્યારે સદ્‌ગત ઝારની છાંયડી હેઠળ કામ કરવું.'[૩]

અલબત્ત, આ ત્રીજું પરિબળ - પ્રતિક્રિયા - પછી મંદ પડે છે. વર્ષો પછી, પોતાની વિવેચક કારકિર્દીની વાત કરતાં એ સ્વીકારે છે કે રમણભાઈ નીલકંઠના વ્યાખ્યાનની ઝાટકણીમાં 'અધકચરા કટાક્ષ કરાવેલા દોષદર્શન'ના અંશો હતા. પરંતુ, 'કૌમુદી'(૧૯૨૪માં) શરૂ કર્યું ત્યારે પેલી પ્રારમ્ભિક પ્રતિક્રિયા પાછળનું વિધાયક વલણ સક્રિય બને છે : 'જૂના સામે બંડ અને નવાની નેકી.' એ વિધાયક એટલા માટે છે કે, વિજયરાય જ કહે છે તેમ એ બંડખોરી અને યુયુત્સાભર્યા 'ઉત્સાહના મૂળમાં સાહિત્યનું ગૌરવ અખંડ રાખવાની ભાવના હતી અને અભિનિવેશ સાહિત્ય પ્રત્યેના સેવાભાવથી પ્રેરિત હતો.'[૪] અને એ જ કારણે, વિજયરાયની આરંભકાલીન વિવેચનપ્રવૃત્તિ પણ 'પુસ્તકના એકાગ્ર અભ્યાસથી, વિષયના ઠીકઠીક ઊંડા અવગાહનપૂર્વક, સારાસારવિવેકની બુદ્ધિને શક્ય તેટલી જાગૃત ને તેથી ન્યાયલક્ષી રાખીને થઈ શકી હતી -'[૫] એવી એમની કેફિયત એમનાં કૃતિવિવેચનો જોતાં પ્રતીતિ જન્માવે જ છે.

વળી, વિજયરાયે અને બટુભાઈ, વિષ્ણુપ્રસાદ, વિશ્વનાથ આદિએ જે 'સર્જનલક્ષી' કૃતિસમીક્ષાઓ અને વિવેચનો લખવા માંડેલાં એણે બહુશ્રુતતા અને પાંડિત્યના ભારવાળી કેવળ પૃથક્કરણલક્ષી વિવેચના સામે એક ગતિરોધક બળ ઊભું કર્યું ને બીજી તરફ પ્રસન્ન પ્રવાહી વિવેચનના નમૂના મૂકી આપ્યા. ઉમાશંકર જોશીએ આ આખી પરિસ્થિતિનું માર્મિક ચિત્ર આપ્યું છે :' આ નવી સાહિત્યિક આબોહવા મહાન સાહિત્યકારોની ઉપસ્થિતિમાં - ઉપસ્થિતિને કારણે જ સર્જવી એ સહેલું નહોતું. સાહિત્યવિવેચન લખતા આ (જૂના) લેખકોમાંના કેટલાક કંઈ પણ લખે તો તે ગંભીર અધ્યયન(સ્ટડીઝ) કોઈક વાર તો એમ જ લાગે અવલોકન એટલે સૂંડલો ભરીને વ્યાકરણની ભૂલો, નવા લેખકોનું વલણ રંગદર્શિતાનું, એક જાતની રસિકતાનું હતું.. શબ્દને ભારેખમ કર્યા વગર રસિકતાથી યોજવો, રસ આગળ તરી આવે એ પ્રકારનો આગ્રહ જાણે કે વધતો ગયો. અકષ્ટકર વિવેચન (ક્રિટીસીઝમ વિધાઉટ ટીયર્સ)ના

નમૂના મળવા લાગ્યા. તે સમયમાં આ એક મહત્ત્વની સેવા હતી.'[૭]

વિજયરાયે આ સંપાદનપ્રવૃત્તિને પોતાના વિવેચનકાર્યનો બલકે સાહિત્યસેવાની એમની ભાવનાનો એક મહત્ત્વનો ભાગ જ ગણી હતી ને એમની સર્વ શક્તિઓને એમાં પ્રયોજી હતી. સંપાદન અને સંપાદન-યોજનાઓ પાછળ સમય-શક્તિ ખર્ચવામાં સરવાળે પોતાના વિવેચન-લેખન ખાતે કેટલું જમા બચશે એવી કારકિર્દી-ચિંતા એમણે કરી ન હતી. અલબત્ત, તેમણે સતત લખ્યું છે ને 'કૌમુદી'-'માનસી' માટેના લેખન ઉપરાંત સાહિત્યનો ઇતિહાસ લખવાનું મહત્ત્વનું કામ પણ એમણે કર્યું જ છે, છતાં સામયિકો ચલાવવામાં એમણે ઘણો ભોગ આપ્યો છે. સંસ્થાકીય માળખાં અને વ્યક્તિઓ સાથે - ને એમાંથી નીકળ્યા ત્યારે આર્થિક વિટંબણાઓ બાબતે - એમને સતત સંઘર્ષરત રહેવું પડ્યું છે. પણ એમના સંકલ્પોએ અને એમની કલ્પનાશીલતાએ, મુશ્કેલીઓ સામે પણ ઉત્તમ પરિણામો ધર્યાં છે. સંખ્યા કરી શકે એવું કામ એકલે હાથે કર્યું છે. 'કૌમુદી' શરૂ કર્યું ત્યારે બળવંતરાયે કહેલું કે, ' આ સાહિત્યપરિષદવાળા સાહિત્યનું ત્રિમાસિક કાઢવાના વિચારો ને વાતો કરે છે ઘણા વખતથી, પણ એ કરી બતાવ્યું તમે. All great work is done by individuals. by capable single- minded men.'[૭] આર્થિક રીતે કપરા કાળમાં સંસ્થાઓનાં સામયિકો પણ પાનાંની કરકસર કરે ત્યારે, 'કૌમુદી'ના અત્યંત કપરા અનુભવ પછી પણ, વિજયરાયે 'માનસી'ના પહેલા બે અંકો ૨૦૦-૨૫૦ પાનાંના કરેલા ! આવી આકાશી વૃત્તિ વિશે મુનશીએ એમને કહેલું કે 'You and Indulal seem to have a genius for starving."[૮] પરંતુ સાહિત્યિક આબોહવાને જીવંત ને ઉત્તેજક રાખવા માટે, ગમે તે સ્થિતિમાં પણ વિજયરાય પોતાના સંકલ્પો મુજબની યોજના પાર પાડીને જ જંપતા. 'કૌમુદી' અને 'માનસી'એ, એ દિવસોમાં બીજાં પ્રતિષ્ઠિત સામયિકોની વચ્ચે પણ, નવાં સંચલનો પ્રગટાવતી વખતે, આગવી ને પ્રભાવક મુદ્રા ઊભી કરી હતી - નવા તેમ જ જૂના પ્રતિષ્ઠિત લેખકોના સક્રિય સહકારથી.

સાહિત્યિક પત્રકારને અને વિવેચકને વિજયરાયની બાબતમાં, ક્યારેક જુદા ન પાડી શકાય એવી સ્થિતિ થઈ છે. એમનું મોટા ભાગનું વિવેચનકાર્ય એમનાં પોતાનાં સામયિકો દ્વારા જ બહાર આવતું ગયું એ તો એક સ્વાભાવિક ઘટના ગણાય, પરંતુ એમનાં કેટલાંક લખાણો, જેમકે, 'પાંસકોએક શબ્દોમાં' - નામની ટૂંકી સમીક્ષાઓ અને કેટલાક પત્રકારી છટાના વિવેચન-લેખનના પ્રયોગોનું નિમિત્ત જ પત્રકારત્વ રહ્યું હોવાથી એની મૂલ્યવત્તા ટકાઉ રહી નથી. ઉમાશંકરે કહ્યું છે એમ, આ કારણે, 'લાંબા સમય સુધી વાચનક્ષમ નીવડે એવાં લખાણો ઝાઝાં ન મળ્યાં'[૯] તો પત્રકારી છટાથી એમનાં કેટલાંક સારાં વિવેચનોના મૂલ્યને પણ ઢાંકી દીધું છી. વિશ્વનાથે લખેલું કે, 'કૌમુદી'ના આરંભકાળના 'એમનાં કેટલાંક લખાણોમાં કેટલીક વાર પત્રકારનું પાસું પ્રાધાન્ય ભોગવતું એને પરિણામે એનાં એ જ લખાણોમાં વિદ્વત્તા અને અભ્યાસ પુષ્કળ રહેલો હોવા છતાં એણે પૂરતું ધ્યાન ખેંચેલું નહીં.'[૧૦] શૈલીકાર તરીકે વિજયરાય એમનાં ઉત્તમ વિવેચનાત્મક લખાણોમાં[૧૧] ગણાયા તો એમના સરેરાશ વિવેચનલેખોમાં એમની વિવેચનસાધના શૈલીસાધના કે રીતિસાધના[૧૨] બની રહી.

આ શૈલીપ્રિયતા એક તરફ જેમ વિજયરાયની પત્રકાર તરીકેની લાક્ષણિકતા છે તેમ બીજી તરફ એમની રંગદર્શિતા કે કૌતુકરાગિતાનું લક્ષણ પણ છે. ગુજરાતીમાં આ કૌતુકરાગી વિવેચન

પંડિતયુગ અને ગાંધીયુગના સંધિકાળે આવ્યું છે. સર્જનાત્મક સાહિત્યમાં ગાંધીયુગીન વિશદતા ને સરળતાનો પ્રવેશ થયો એ પૂર્વે ક્લિષ્ટતાની સામે સરસતાનો મહિમા થવા માંડ્યો હતો. મુનશીનું સાહિત્ય એમાં અગ્રેસર હતું. વિવેચનમાં કૌતુકરાગ પશ્ચિમના પ્રભાવવાદી વિવેચકોના પ્રભાવ-આકર્ષણથી પ્રેરાયેલો હતો એની સાથેસાથે જ એ પંડિતયુગની કેટલીક વિવેચનાના નર્યા બુદ્ધિવાદી વલણની નિર્જીવતા સામેના પ્રતિવાદરૂપે સરસતા અને રસાળતાના નિદર્શનરૂપે પણ સક્રિય બન્યો હતો. આમ એનું રૂપ લાક્ષણિક હતું. વિજયરાય, વિશ્વનાથ અને વિષ્ણુપ્રસાદ એમાં અગ્રેસર હતા. એમા વિજયરાયે સામયિકો દ્વારા એને વૈયક્તિક ઉષ્માવાળા ને સર્જનાત્મક શૈલીછટાવાળા વિવેચનની એક ઝુંબેશરૂપે આ કૌતુકરાગને વાતાવરણમાં તરતો કર્યો - બીજા લેખકોને પણ એમાં સામેલ કર્યા. એમણે પોતે કૃતિવિવેચનમાં જ નહીં, ઇતિહાસલક્ષી ને પ્રવાહદર્શી વિવેચનમાં પણ આ કૌતુકરાગી, રસાવહ લેખનરીતિને જીવંત અને સ્ફૂર્તિમંત વિવેચનના નમૂના તરીકે આગળ કરી. મુનશી-સંપાદિત 'મધ્યકાળનો સાહિત્યપ્રવાહ' માટે વિજયરાયે 'મધ્યકાલીન દેશસ્થિતિ અને સાહિત્ય' વિશે જે પ્રકરણો લખ્યાં એમાં એમણે આ શૈલી પ્રયોજી. એનું એક પ્રયોજન એમણે એ પણ બતાવ્યું કે, આમ કરવાથી 'વાઙ્‌મય ઇતિહાસ સૂકું શાસ્ત્ર મટી લીલું સાહિત્ય બનવાની જે પરમ અગત્ય છે તેની તરફ આપણા ધૂળધોયા ને ધૂળસૂક્કા પંડિતભાઈઓનું ધ્યાન ખેંચાય.'[૧૩]

બીજી બાજુ, ઉત્તમ સાહિત્યનું પરિશીલન, પરિશ્રમમૂલક અધ્યયનશીલતા, તટસ્થતા અને ન્યાયબુદ્ધિ, સમતોલન ને સત્યકથન - આદિને તો વિજયરાયે વિવેચકનાં અનિવાર્ય લક્ષણો ગણાવ્યાં છે.[૧૪] એમનાં પોતાનાં વિવેચન-લખાણોમાં આવી સજ્જતા દેખાયા વિના રહેતી નથી - શૈલીની રંગદર્શી છટાઓ પાછળ એક ગંભીર ને સન્નિષ્ઠ અભ્યાસીની હાજરી વરતાયા કરે છે. નાનાલાલના 'સાહિત્યમંથન'ની વિવેચના કરતાં એમણે વિવેચકમાં તીક્ષ્ણ બુદ્ધિશક્તિના અભાવની, પક્ષિલતાની તેમ જ શૈલીગત વ્યામોહની આકરી ટીકા કરેલી છે. એ પણ વિજયરાયનો મુખ્ય અભિગમ સ્પષ્ટ કરી આપે છે.

એટલે એમ કહી શકાય કે વિજયરાયના વિવેચક-વ્યક્તિત્વમાં કૌતુકરાગ આ રંગદર્શી શૈલી પૂરતો, લખાવટને રુચિર બનાવવા ઇચ્છતી રસલક્ષિતા પૂરતો સક્રિય રહ્યો છે. આ લખાવટે એમનાં ઘણાં લખાણોને સઘન તેમ જ જાયકેદાર બનાવ્યાં છે તો કેટલાંકમાં (ખાસ કરીને પાછળનાં લખાણોમાં) આ જ લખાવટ કૃતક (ને એથી ક્લિષ્ટ પણ) બની ગઈ છે ને એમનાં લખાણોને વિશૃંખલ કર્યા છે. પરંતુ, વિવેચક તરીકે એમની આખરી છાપ તો રસજ્ઞ વિદ્વાનની રહે છે. એમનામાં જ શા માટે, વિશ્વનાથ અને વિષ્ણુપ્રસાદમાં પણ પરિશીલક વિદ્વાનની ગેરહાજરી કે વિદ્વત્તા માટેનો છોછ દેખાડનારી નરી સ્વૈર રંગદર્શિતા તો નથી જ. મૂળભૂત રીતે તો આ બધા વિવેચકોને સાક્ષરકુળના જ ગણાવી શકાય. પંડિતયુગીન વિવેચનાથી આ ગાંધીયુગીન વિવેચના રામનારાયણ પાઠકમાં પ્રાસાદિકતાનાં ને આ ત્રણ વિવેચકોમાં રંગદર્શિતાનાં લેખન-વલણોથી જ મુખ્યત્વે જુદી પડે છે. એટલે આનંદશંકર, રમણભાઈ નીલકંઠ, બળવંતરાયનો જ સન્નિષ્ઠ અધ્યયનનો વારસો આ ચારે વિદ્વાનોમાં ને પછી રસિકલાલ પરીખ, ડોલરરાય માંકડ આદિમાં, આગળ ચાલે છે. અલબત્ત, દરેક વિવેચકનાં દૃષ્ટિકોણનો ને વલણોનો ભેદ તો રહેવાનો, ક્યાંક વિદ્વત્તા ને તેજસ્વિતાનો માત્રાભેદ પણ રહેવાનો.

જો કે વિવેચકની એક પ્રમુખ વિવેચક (મેજર ક્રિટીક) તરીકેની પ્રતિભા ઉપસાવવામાં એણે કરેલી સૈદ્ધાંતિક વિચારણા ક્યારેક નિર્ણાયક બની રહેતી હોય છે. કૌતુકરાગી વિવેચકો, એમનામાં અધ્યયન-ચિંતનની સજ્જતા હોવા છતાં, સિદ્ધાંતવિવેચનની દિશામાં એકાગ્ર રહ્યા નથી - એ ક્ષેત્રે એમનું સાતત્ય પણ રહ્યું નથી. આ દૃષ્ટિએ, ૧૯૨૦ પછી શરૂ થયેલી ગાંધીયુગીન વિવેચનામાં રામનારાયણ પાઠક પંડિતયુગીન વિવેચનાનું સીધું અનુસંધાન જાળવે છે ને સાતત્યપૂર્વક એમની વિવેચનસાધના એ દિશામાં ચાલે છે. એમનામાં તર્કકેન્દ્રી રહેતી વિશદતા ને સરળતા છે ને પંડિતયુગીન વિવેચનસિદ્ધાંતોનું કેટલુંક સંમાર્જન પણ એમને હાથે થયું છે. વિદ્યાપીઠના અધ્યાપક તરીકે ગાંધીયુગની અનુજ સર્જક-વિવેચક પેઢી પર એમનો પ્રભાવ ઠીકઠીક ઝિલાતો રહ્યો હતો.

રામનારાયણ અને વિજયરાયની વિવેચન-કારકિર્દી લગભગ સાથે આરંભાયેલી. વિજયરાયનું વિવેચન એક સ્ફોટક રૂપમાં આરંભાઈને ધ્યાન ખેંચનારું બનેલું અને પછી 'કૌમુદી'ના શક્તિમંત સંપાદક તરીકે એમની પ્રભાવકતા વધેલી. એટલે, વિશ્વનાથે અને વિષ્ણુપ્રસાદે, એ દિવસોમાં, આ બન્ને વિવેચકોની સમાન પ્રભાવકતા બતાવેલી. વિજયરાયને 'આધુનિક વિવેચનકલાના આદ્ય દ્રષ્ટા' કહીને વિશ્વનાથે એમને રામનારાયણની સમાન ભૂમિકાએ, બલકે એમનાથી આગળ, મૂકવાની અભિનિવેશપૂર્ણ જિકર કરેલી.[૧૫] વિષ્ણુપ્રસાદે સમકાલીન અનુજ લેખકોની પ્રેરકતાનો મુદ્દો આગળ કરીને કહેલું કે - ' 'કૌમુદી' અને 'માનસી'ના ઘરે કેટકેટલા લેખકો ને વિવેચકો કેળવાયા હશે ? ગાંધીયુગની સાહિત્યરુચિ અને શક્તિ કેળવવામાં વિજયરાયનો ફાળો રા.વિ.પાઠક કરતાં ઓછો મૂલ્યવાન નથી.'[૧૬]

વિજયરાયની પ્રારંભકાલીન પ્રભાવકતા આમાં સૂચવાઈ છે, સાહિત્યપ્રવૃત્તિના એક અગ્રેસર તરીકે. આ પ્રકારની તુલનાઓ કોઈ એક સમયગાળાની વિશેષ સ્થિતિનો જ નિર્દેશ કરતી હોય છે. એટલે એ પછી તે-તે લેખકનું કામ કઈ દિશામાં કેટલું ચાલ્યું ને કેટલાં, નક્કર પરિણામો સામે ધરનારું બન્યું એ જ એના આખરી સ્થાન અને પ્રદાનને સ્પષ્ટ કરી આપનાર બને છે. એ રીતે રામનારાયણની વિવેચકપ્રતિભા વધુ ધ્યાનપાત્ર બને છે.

તો, વિજયરાયના પ્રદાનને નિર્ણીત કરી આપનારી કઈ કઈ કામગીરી મહત્ત્વની ઠરે છે ?

વિવેચન-કારકિર્દીના આરંભ પછી પંદરેક વર્ષે એમનો પહેલો વિવેચનસંગ્રહ 'સાહિત્યદર્શન' (૧૯૩૫) પ્રકાશિત થાય છે એ દરમ્યાન વિજયરાય જાણીતા બલકે પ્રતિષ્ઠિત વિવેચક થઈ ચૂક્યા હતા. એમના આ પહેલા સંગ્રહમાં, એમના વિવેચનકાર્યના મૂળ મિશનરૂપ ને એમની લાક્ષણિકતાઓના ઉત્કટ આવિષ્કારરૂપ સમીક્ષાઓ નથી. અહીં તો સામ્પ્રત સાહિત્યિક પ્રશ્નોની ચર્ચા છે ને થોડોક તત્ત્વવિચાર છે. સાહિત્યિક પ્રશ્નોની ચર્ચા ઉત્કટ અને જલદ વિશેષ છે; તથા એમની અભ્યાસશીલતાની તેમ જ તીક્ષ્ણ બુદ્ધિશક્તિની છાપ એ ઉપસાવે છે. તત્ત્વચર્ચાના 'વાઙ્મયવિચાર' અને 'સાહિત્ય' નામના લેખોમાં તર્કબદ્ધ ને પૃથક્કરણાત્મક ચર્ચા છે તો 'કલાવિવેચનની ગૂંચ'માં કલા અને નીતિના પ્રશ્નની અરૂઢ પદ્ધતિએ થયેલી અન્વેષણાત્મક વિચારણા છે. આ બધા લેખોમાં એમનાં નિરીક્ષણો ઘણાં માર્મિક છે પરંતુ તત્ત્વવિચાર વિજયરાયમાં સઘન થઈને આવતો નથી, અનેક દૃષ્ટાંતો ને ઉદ્ધરણો લઈને કરેલી ચર્ચામાં ફેલાતો રહે છે. એનું પ્રમાણ પણ નહીંવત્ છે.

'જૂઈ અને કેતકી' (૧૯૩૯)માં પ્રગટ થયેલી ગ્રંથસમીક્ષાઓ એમની વિવેચન-શક્તિઓનો એક મહત્ત્વનો, લાક્ષણિક અંશ છે. સંક્ષિપ્ત ગ્રંથાવલોકનો કૃતિનો રસલક્ષી ને મર્મદર્શી પરિચય હોય છે તો લાંબી સમીક્ષાઓમાં અભ્યાસપૂર્ણ સમગ્રદર્શી મૂલ્યાંકન થયેલું છે. પણ બધે જ, કૃતિના અંતસ્તલનો પરિચય આપતી વૈયક્તિક ઉષ્મા ને આત્મલક્ષી રાગીયતા પ્રવર્તતી રહી છે - વાચક, એથી, કૃતિનો સીધો સંસ્પર્શ પામી શકે છે. આ સમીક્ષાઓમાં વક્તવ્યની ધારવાળી કુશળતા ને સ્પષ્ટકથનની નિર્ભીકતા ક્રિયાશીલ રહ્યાં હોવા છતાં તાટસ્થ્ય અને ન્યાયબુદ્ધિની ખેવના હોવાથી એમાં પ્રતીતિકરતા જોખમાઈ નથી. આ પ્રકારની સમીક્ષાઓએ એ સમયે કૃતિવિવેચનની તાસીર બદલી નાખવામાં મોટો ફાળો આપ્યો હતો.

વિજયરાયનું સૌથી મોટું ને યશોદાયી કામ તો સાહિત્યના ઇતિહાસ અંગેનું છે. પહેલાં ૧૯૪૩માં સળંગ એક ગ્રંથરૂપે પ્રકાશિત કરેલા ને પછી બે દાયકે જતાં સંવર્ધિતરૂપે ત્રણ ખંડોમાં વહેંચીને વિસ્તૃત કરેલા, 'ગુજરાતી સાહિત્યની રૂપરેખા' નામના આ ઇતિહાસમાં, હેમચંદ્રાચાર્યથી આરંભીને ૨૦મી સદીના લગભગ ત્રીજા દાયકા સુધીના સાહિત્યપ્રવાહનો, મુખ્ય કર્તાઓ અને એમની મહત્ત્વની કૃતિઓને કેન્દ્રમાં રાખીને એમણે સરસ આલેખ આપ્યો છે. પત્રકારી આકર્ષકતાવાળાં પણ ઘણે ભાગે મર્મદર્શી નીવડેલાં પ્રકરણશીર્ષકો, તે-તે યુગના તેમ જ લેખકોના સમયના સાંસ્કૃતિક પરિવેશનું મિતાક્ષરી ને ચિત્રાત્મક વર્ણન, લેખકના વ્યક્તિત્વની તથા એની સર્જક-વિવેચક-પ્રતિભાની લાક્ષણિકતાઓનો કલ્પનામંડિત પરિચય, કૃતિઓના લાઘવભર્યા સચોટ રસ-દર્શન આ ઇતિહાસની આગવી ખાસિયતો છે.

આવો રસદર્શી ઇતિહાસ-આલેખ રચવા પાછળ વિજયરાયનો એક સ્પષ્ટ આશય એ હતો કે, ઇતિહાસ-લેખન પણ શુષ્ક ને નિષ્પ્રાણ ન બનવું જોઈએ. વાચકનો પહેલો પ્રવેશ એમાં વિગતને રસ્તે નહીં એટલો જીવંત વાતાવરણને રસ્તે કરાવવો જોઈએ તેમ જ સાહિત્યકારો ને એમનાં સર્જનોથી રચાતી સમૃદ્ધ સાહિત્યપરંપરાને આસ્વાદની ભૂમિકાએ સાક્ષાત્ કરાવી આપવાં જોઈએ. (ઇતિહાસ લખતી વખતે સાહિત્યનો વિદ્યાર્થી પણ એમની નજર સામે હતો.)

પરંતુ આમ કરાવવામાં, આવશ્યક માહિતી તથા દસ્તાવેજી સંદર્ભોની ઉપેક્ષા તો ઇતિહાસલેખનમાં થવી ન જ જોઈએ એ એમની ધ્યાનબહાર ન હતું એટલે એમણે, પ્રકરણવાર કરેલાં વિસ્તૃત ટિપ્પણોમાં તથા ગ્રંથને અંતે મૂકેલાં પરિશિષ્ટોમાં બધી જ વિગતો, ને કેટલીક મહત્ત્વની ચર્ચાવિચારણા પણ, અભ્યાસપૂર્વકની ઝીણવટથી આપ્યાં છે. લેખનનું આવું દ્વિસ્તરીય માળખું લાક્ષણિક બનવા ઉપરાંત ઉપયોગી પણ નીવડ્યું છે.

મૂલ્યાંકનને ચૂક્યા વિના પણ આ ઇતિહાસમાં વિજયરાય વિવેચક તરીકે સમુદાર રહ્યા છે એ નોંધપાત્ર છે - સાહિત્યના ઇતિહાસકારનો ઉચિત અભિગમ એમાં જોઈ શકાય છે. જયંત કોઠારીએ કહ્યું છે એમ, ઇતિહાસને 'અભિપ્રાયો અને મૂલ્યાંકનના સમૃદ્ધ સંકલન'નું[૧૭] રૂપ આપવા પાછળ પણ વિવિધ દૃષ્ટિકોણોને સામેલ કરતો સર્વાંગીણ આલેખ આપવાની સાચી દિશાનો પરિચય થાય છે. આમ કરવામાં નિરૂપણપદ્ધતિની કેટલીક મર્યાદાઓ પ્રવેશી ગઈ છે ને ક્યારેક એનું એકસરખું રૂપ નથી ઊપસ્યું તેમ જ મધ્યકાલીન સાહિત્યનું આલેખન અપર્યાપ્ત ને ઉભડક રહી ગયું છે તો નર્મદયુગની ચર્ચા વધુ વિસ્તરી ગઈ છે. આમ છતાં, એમના સમય સુધીમાં ગોવર્ધનરામ, મુનશી, કૃષ્ણલાલ ઝવેરી વગેરેએ કરેલા ઇતિહાસલેખનના કેટલાક

પ્રયાસો પછી આવો શ્રમમૂલક ને દૃષ્ટિપૂર્ણ - ખાસ તો સર્વાંગીણ - ઇતિહાસ મળે છે એ દૃષ્ટિએ એ કામ મહત્ત્વનું જરૂર છે. આવો શૈલીવિશિષ્ટ છતાં સઘન ઇતિહાસ એ વિજયરાયનું એક મહત્ત્વનું પ્રદાન ગણાય.

આ ઇતિહાસની પહેલી ને સંવર્ધિત બીજી આવૃત્તિ વચ્ચેના સમયગાળામાં, વિજયરાયના બીજા વિવેચન-સંગ્રહો પ્રકાશિત થયા એમાં પણ એમણે મહદ્અંશે તો પ્રવાહદર્શી, ઇતિહાસલક્ષી લેખો જ - વિચિત્ર રીતે ને પ્રયોજને - આપ્યા છે. એમાં, 'ન્હાનાલાલ કવિની જીવનદૃષ્ટિ' (૧૯૫૭) એ પુસ્તકને સર્જકવિશેષ પરના એક સ્વતંત્ર કામ તરીકે અલગ તારવીએ તો પણ 'ગત શતકનું સાહિત્ય', 'લીલાં સૂકાં પાન' તથા એ પછીના '-અને-' અવ્યયથી જોડાયેલાં શીર્ષકના મોવાળા પાંચ-છ વિવેચનસંગ્રહોમાંનાં કર્તા-પરિચયલક્ષી, સાહિત્ય-ઘટનાલક્ષી તેમ જ સાહિત્યપ્રવાહલક્ષી લખાણોને વ્યાપકભાવે તો તો ઇતિહાસ-લક્ષી જ ગણી શકાય. એ સર્વની દસ્તાવેજી મૂલ્યવત્તાની વાત અગાઉ ચર્ચી છે.

વિજયરાયનું આ વિવેચનકાર્ય - એમનું લેખન અને સાહિત્યવિવેચનમાં એમની પ્રકૃતિ - ઐતિહાસિક સંદર્ભે તેમ જ નિરપેક્ષ વ્યક્તિગત ધોરણે લાક્ષણિક ને ધ્યાનપાત્ર જરૂર છે. વિશ્વનાથે તો વિજયરાયની તત્કાલીન કામગીરીના તથા એમની કેટલીક વિશેષતાઓના સંદર્ભમાં એમને ઘણું મોટું સ્થાન આપેલું - 'યુરોપના અર્વાચીન સાહિત્યના નિકટના પરિચયને બળે આપણે ત્યાં રા. વિજયરાય આધુનિક વિવેચનકલાના આદ્ય દ્રષ્ટા બન્યા છે.' [૧૮] એમ કહેવા સુધી એ ગયેલા. એમાં, અલબત્ત, પંડિતયુગીન વિવેચન-વલણોથી ફંટાતા એક લાક્ષણિક વળાંકનું સૂચન છે ને એટલા પૂરતું એમનું મહત્ત્વ પણ છે. પરંતુ આજે, સમયના આટલા અંતરેથી જોતાં, વિજયરાયનું અર્પણ મૂલવતાં એમાંથી કેટલું બચી શકે એમ છે ? તત્કાલીન પ્રભાવ ઊભો કરનાર શૈલીની ચમક આજે એટલી નોંધપાત્ર જણાતી નથી. પ્રાસંગિક પ્રતિવાદો કે ચર્ચાઓ તો એ સમયના બિંદુએ જ અટકી રહેતાં રહેલાં હોય છે. પરંતુ કેટલાક શક્તિશાળી વિદ્રોહયુક્ત લખાણો (જેમકે રમણભાઈ નીલકંઠના અધ્યક્ષીય વક્તવ્યના પ્રતિવાદરૂપે કરેલી દીર્ઘ ચર્ચા), તથા કેટલીક સમૃદ્ધ કૃતિચર્ચાઓ ('કાન્તમાલા', 'સાહિત્યમંથન', 'ઊગતી જુવાની' વગેરે વિશેષ) વિવેચકની સ્થિર મુદ્રારૂપે પણ ઘણાં મહત્ત્વનાં ઠરે જ છે. ઇતિહાસલેખન તો વિજયરાયનું એક મહત્ત્વનું વિવેચનકાર્ય છે જ.

ઉમાશંકર જોશીએ વિજયરાયનાં ઇતિહાસલેખનને એમની શક્તિઓનું 'ઉત્કૃષ્ટ ફળ' ગણાવીને પછી એમના બાકીના વિવેચનકાર્યને સાહિત્યિક પત્રકારત્વની તત્કાલીન મૂલ્યવત્તા સુધી સીમિત કર્યું છે. એમણે કહ્યું છે કે 'વિજયરાય એટલે આ ચાર કે છ નગદ લેખો એમ તરત મનમાં ઊપસી આવતું નથી.' [૧૯] - એમાં વિજયરાયની વિવેચક તરીકેની ભૂમિકાનો પૂરો સ્વીકાર નથી. વળી, 'વિવેચનની સાધના' નામના એમના જાણીતા લેખમાં [૨૦] વિવેચનસિદ્ધાંતો સીધા આપવાને બદલે કૃતિવિવેચનમાં એનો વિનિયોગ કરવાનું કપરું કામ કરનારને પણ ઉત્તમ વિવેચક ગણનાર ઉમાશંકર, સિદ્ધાંતવિવેચન ઝાઝું ન આપનાર વિજયરાય અને વિશ્વનાથમાં 'સજ્જતા અને વ્યુત્પત્તિનો અભાવ જુએ છે.' [૨૧] એ મત પણ બહુ સ્વીકાર્ય બને એવો નથી. વિજયરાયે એમનાં ઘણાં કૃતિવિવેચનોમાં, કર્તાવિષયક અને સાહિત્યપ્રવાહ અંગેના

લેખોમાં પોતાની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકાને તેમ જ વિવેચનાત્મક સંપ્રત્યયોને ગૂંથ્યા છે. 'વિવેચન અને વિવેચક' જેવા લેખોમાં એમણે પોતાની સ્પષ્ટ વિવેચન-વિભાવનાને પ્રતીતિકરરૂપે મૂકી આપી છે.

એટલે કેવળ પત્રકારી, પ્રભાવવાદી કે રસલક્ષી વિવેચક તરીકે વિજયરાયને હ્રસ્વ કરી શકાય નહીં. ઐતિહાસિક ભૂમિકાએ થયેલું પ્રદાન પણ, સમર્થ હોય ત્યારે, પરંપરાને સમૃદ્ધ કરવામાં કાર્યશીલ બનતું જ હોય છે. એ ઉપરાંત વિજયરાયની સક્રિયતા, સજ્જતા તેમ જ સાક્ષરી વ્યુત્પત્તિશીલતાથી પ્રેરાયેલી હોવાથી પણ એમનું કાર્ય, એમાંથી આજે કેટલુંક બાદ કરવું પડે તેમ છતાં ઠીકઠીક પ્રમાણમાં, મહત્ત્વનું ઠરે છે. એટલે, અનંતરાય રાવળે કરેલું એમનું મૂલ્યાંકન કંઈક વધુ તટસ્થ જણાય છે. એમણે વિજયરાયમાં, એક સારા વિવેચક માટે જરૂરી અભ્યાસ, બહુશ્રુતતા, રસદૃષ્ટિ, ઊંડી સાહિત્યભક્તિ તેમ જ સ્પષ્ટવક્તૃત્વ છે એવું નિર્દેશીને કહ્યું છે કે ' એકલા રસલક્ષી ધોરણે વિજયરાય વિવેચન કરતા હોત તો એમના આવા વિવેચનલેખોમાં ટકાઉ ચિરંજીવ અંશો ન આવી શકત. રસલક્ષી ઉપરાંત સાક્ષરી દૃષ્ટિનો પણ વિનિયોગ એ કરે છે એથી પેલી સરસતામાં સંગીનતા પણ ઉમેરાય છે.' [૨૨]

વિજયરાયનું ઐતિહાસિક મૂલ્ય આંકતી સરસતા અને એમની ઉત્કૃષ્ટ સાહિત્યનિષ્ઠાને પ્રેરતી રહેલી સૂક્ષ્મ ને ઊંડી અભ્યાસશીલતાથી આવેલી સંગીનતા - એ બંનેએ વિજયરાયની ગુજરાતી વિવેચનમાં એક લાક્ષણિક અને ગૌરવભરી મુદ્રા આંકી છે.

ભરત મહેતા

પાશ્ચાત્ય સાહિત્યની અસર - જમેઉધાર

બે ભિન્ન સંસ્કૃતિઓ નિકટ આવે ત્યારે સંઘર્ષ, સંપર્ક અને સમન્વયની અનિવાર્ય સાંસ્કૃતિક પ્રક્રિયામાંથી ગુજરવું પડે છે. એમાંય જે સંસ્કૃતિવિજેતા હોય એની - માન્યતાઓનું આરોપણ પણ કરવામાં આવતું હોય છે. કેટલીક વાર સત્તાના લોભમાં પરાજિત વર્ગ કમને પણ એ માન્યતાઓ સ્વીકારી લેતો હોય છે. એ બધું સંઘર્ષના તબક્કામાં વિશેષ; પરંતુ સંપર્ક અને સમન્વયના તબક્કામાં તો આદાનપ્રદાન શરૂ થઈ જતું હોય છે. ભારતીય પ્રજા તો ઈસ્લામના આગમનથી જ પ્રાચીનતા સાથેથી છૂટી પડવી શરૂ થઈ હતી. તેથી અર્વાચીન કાળના આગમને, યુરોપીય પ્રજાના આગમને આપણો પ્રાચીનતા સાથેનો નાતો વધુ ને વધુ ઓછો થતો ગયો. ઈસ્લામનો સંપર્ક આપણે ત્યાં ગઝલનં નૂતન રૂપ સર્જવામાં સહાય કરે છે તો યુરોપીય પ્રજાના આગમને તો નિતનવાં સાહિત્યસ્વરૂપો આપણી ભૂમિમાં ઊગવા શરૂ થયાં. અંગ્રેજોના શાસનના આરંભે આપણાં જુદાં જુદાં રાજ્યોને જુદો જુદો અનુભવ થયો. પેશ્વાઈના સુખી મરાઠાઓને અંગ્રેજોની ગુલામી ખટકી; જ્યારે મોગલ ગેરવહીવટથી કંટાળેલી બંગાળી પ્રજાને અંગ્રેજી શાસન શાંતિરૂપ લાગ્યું ! ગુજરાતની સ્થિતિ પણ બંગાળ જેવી જ. તેથી દલપતરામ સામૈયું કરે છે :

'ઝેર ગયાં ને વેર ગયાં, વળી કાળા કેર ગયા કરનાર,
એ ઉપકાર ગણીને ઈશ્વરનો હરખ હવે તું હિંદુસ્તાન. '

એટલે જ કદાચ બંગાળ કે ગુજરાતની અપેક્ષાએ મહારાષ્ટ્રમાં સંસ્કૃતના પ્રકાંડ પંડિતો વિશેષ મળ્યા હશે ! જ્યારે બ્રિટીશરોના હાથે મુંબઈનો અભૂતપૂર્વ વિકાસ થયો ત્યારે ત્યાં પણ અંગ્રેજરાજપ્રીતિ શરૂ થઈ.

સાહિત્ય તો સંસ્કૃતિનો એક ભાગ છે. સંસ્કૃતિઓના આદાનપ્રદાનમાં ભારતનો જોટો જડવો મુશ્કેલ છે. મેક્સમૂલર પૂર્વે ભારતીય દર્શને અહીં આવીને વિજેતા બનનારને પણ મોહિની લગાડી હતી. ઈ.સ. ૧૮૦૧માં દુપ્રો નામના ફ્રેંચ પંડિતે ઉપનિષદોનો 'ઓપનિખત'

નામે અનુવાદ કર્યો હતો, જેનાથી જર્મન દાર્શનિક શોપેનહાવર ભારત પ્રત્યે આકર્ષાયો હતો. પોંડિચેરીના મિશનરીઓએ 'લા એઝુર્વેદમ' નામે યજુર્વેદનો અનુવાદ કર્યો હતો જે વોલ્ટેર સુધી પહોંચ્યો હતો ![1] કમરા, લીલામ, પાદરી, મેજ, કૂચી, ખમીસ, તંબાકુ, હુક્કો જેવા પોર્ટુગીઝ ભાષાના શબ્દોય આપણે સંપર્કની યાદમાં જાળવી રાખ્યા છે. યુરોપીય પ્રજામાંથી અંગ્રેજો તો અહીં લાંબો સમય રહ્યા છે. ઈસ્ટ ઈન્ડિયા કંપનીરૂપે 'સોનેકી ચિડિયા' ભારત એમના શોષણને અનુરૂપ પ્રદેશ છે તેમ પામી ગયા હતા. ચોવીસ પરગણા(બંગાળ)થી સત્તા હાંસલ કરી(૧૭૫૭). એક સદીમાં આખુંય ભારત (૧૮૫૭) સર કરી લીધું. જે પ્રદેશ જીતાય એને નકશામાં - અંગ્રેજો લાલ ટપકાથી નિર્દેશતા જે જોઈને પંજાબના રાજા રણજિતસિંહે કહ્યું હતું ઙ 'સબ લાલ હો જાયેગા' તે સાચું પડ્યું. કરોડોનું સોનું ઈસ્ટ ઈન્ડિયા કંપની બ્રિટન પહોંચાડવા મંડી. ઈ.સ.૧૮૫૭ના બળવા પછી તેથી અહીં બ્રિટીશ રાજ સ્થાપી દેવામાં આવ્યું.

આ દર્શાવવાનો હેતુ એ છે કે કોઈ પણ પ્રજાનું ભારતમાં આવવાનું કારણ હતું બજાર મેળવવું. શોષણ મૂળભૂત હેતુ હતો. તેથી જ ઈ.સ.૧૮૫૭માં રાણી વિક્ટોરિયાના રાજને બિરદાવતો નર્મદ માત્ર બે વર્ષમાં જ સ્વતંત્રતાનાં ગીતો ગાય છે. રાજવહીવટને પણ 'ડાંડિયો'ના ઝપાટામાં લે છે. સતીપ્રથા રદ કરવાના કાયદામાં, મેડિકલ કૉલેજની માગણીમાં સરકારનો સાથ માગતા, સરકારને સાથ આપતા રાજા રામમોહનરાયે નાગરિક સ્વાતંત્ર્ય પર કડક નિયંત્રણ લાદતી સરકાર સામે બંધારણીય માર્ગે લડત આદરી.[2] એડમંડ બર્ક, વોરન હેસ્ટિંગ્સ, એલ્ફિન્સ્ટન, મેટકાફ જેવા વિચક્ષણ રાજપુરુષો માનતા હતા કે ભારતના સામાજિક-સાંસ્કૃતિક માળખાને દખલ કર્યા વિના રાજ કરવું. પરંતુ ફ્રાન્સની રાજ્યક્રાન્તિએ વિશ્વભરમાં સમાનતા, બંધુતા અને સ્વતંત્રતાની આબોહવા ફેલાવી દીધી હતી. ઔદ્યોગિક ક્રાંતિએ સાંસ્કૃતિક આક્રમણો ઝડપી બનાવી દીધાં હતાં. આવા સંજોગોમાં માનવતાવાદી વિલિયમ બેન્ટિક જેવા શાસકોએ સતીપ્રથા, બાળકીને દૂધ પીતી કરવાનો રિવાજ રદકરાવીને તથા વિધવાને પુનર્વિવાહનો અધિકાર અપાવીને જ જંપ્યા. બ્રિટીશ સત્તાએ એની પાસેથી રાજીનામું માગી લીધું. વિલિયમ બેન્ટિકના આ વલણ સામે શાહબાનુ કેસમાં ભારત સરકારનું વલણ, તસલીમા નસરીનની સાથે બાંગ્લા દેશનું વલણ, 'નર્મદનો જમાનો' પાઠ રદ કરતી ગુજરાત સરકારનું વલણ તુલનાવી શકાય. વિલિયમ બેન્ટિક આ માળખું કેવળ શોષણનું છે તે પામી ન શક્યો. તેનો જ એક મંત્રી મૅકોલે રાજકીય શોષણને સાંસ્કૃતિક શોષણ સુધી લંબાવવા નવી શિક્ષણનીતિની હિમાયત કરે છે. એની હિમાયતમાં બ્રિટનનો ઘૂરકતો અહં પામી શકાય છે. જુઓ :

...'a single shelf of a European library was worth the whole native literature of India and Arabia.' એ એક એવો વર્ગ સર્જવા માગતો હતો - 'A class of persons, Indians in blood and colour, but English in taste, in opinions. in morals and in intellect.'[3] (મેકોલાઈઝ્ડ મોડેલના મુકુન્દરાયો ઢાળ્યા પણ ખરા. રા.વિ.પાઠકનો આ નાયક મિસ ગુપ્તા સાથે બેડમિંગ્ટન રમે છે, વિજ્ઞાન ભણે છે, તાર કરે છે, ગામડામાં અંગ્રેજી બોલે છે, વિધવાવિવાહમાં માને છે. બહેન ગંગાને પરણાવવા પાછળનો એનો હેતુ કેવળ જવાબદારીમાંથી છૂટવાનો જ છે.) મેકોલે જ્યારે આવું સર્જી રહ્યો હતો ત્યારે સમાન્તરે ઈંગ્લેંડમાં આર્નલ્ડ 'કલ્ચર ઍન્ડ એનાર્કી' દ્વારા દુનિયાના ઉત્તમ જ્ઞાનમાંનું મોટા ભાગનું ઈંગ્લેંડ પાસે નથી એ સ્પષ્ટતાથી - ચીંધી રહ્યો હતો. તેથી ઇતિહાસે જે છીનવ્યું છે તે નહીં , જે આપ્યું છે તેની ચર્ચા કરવી જોઈએ. આપણે એમની બંદૂકો (જ્ઞાન) સામે તલવાર તાણીને ઊભા'તા તેથી હાર્યા, કુરિવાજોમાં હતા તેથી હાર્યા. તેથી અંગ્રેજો પાસેથી

જ્યાં લગી બંદૂક મળે નહીં ત્યાં લગી એમના શોષણનેય ખમવું પડશે એવી સમજ ઊગી. 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં મલ્લરાજ જરાશંકરને કહે છે - ''અંગ્રેજી રાજ્યને સાકર માનીને ખાતા નથી પણ મરચાં કરતાં મરી સારા ગણીને ચાવીએ છીએ.'' સાંસ્થાનિક ભારતમાં સાહિત્ય સામાજિક ચેતનાને શી રીતે વાચા આપતું હતું તેનો રસપ્રદ અભ્યાસ શ્રી સુધીરચન્દ્રે 'The Oppressive Present' નામના ગ્રંથમાં આપ્યો છે. જેમાં ગોવર્ધનરામ, ચિપલૂણકર, ભારતેન્દુ હરિશ્ચન્દ્ર અને સંખ્યાબંધ ભારતીય સર્જકોની તપાસ છે, રસપ્રદ નિરીક્ષણો છે. જુઓ :

'Faith in colonialism despite an understanding of its exploitativeness this was the paradox of educated consciousness in colonial India.'(p.46)

આ સંઘર્ષમાં 'પેલા' શિક્ષણના પરિણામે સહુ મુકાયા હતા. અલબત્ત આ વર્ગ અત્યન્ત નાનો હતો. ઈ.સ. ૧૯૧૧માં ૯૪% ભાગને વાંચતાં કે લખતાં આવડતું ન હતું એ પ્રમાણ ઈ.સ. ૧૯૩૧માં ૯૨% ટકા જેટલું થયું ! વીસ વર્ષમાં બે ટકા. ૧૯૩૪-૩૫ના વર્ષની - શૈક્ષણિક ગણના સ્પષ્ટ સૂચવે છે કે વસતિનો ૪.૯ % ભાગ માત્ર પ્રાથમિક શિક્ષણ જ મેળવતો. એ અલ્પ પ્રમાણનો ત્રીજો ભાગ તો પ્રાથમિક શિક્ષણના એક વર્ષથી આગળ ભણ્યો જ નહોતો.[૪] (આ સંજોગો સામે રાખીએ તો સમજાય કે 'સરસ્વતીચન્દ્ર', 'પૂર્વાલાપ' કેવી મોટી સિદ્ધ હતી ! તો 'રાઈનો પર્વત' પણ એ કાળે તો પર્વત જેવડો જ ગણાય.) વળી, શિક્ષણનું આ પ્રમાણ તો 'સરકારી નોકરી'ની લાલચે કરીને પણ હતું ! છેક ઈ.સ.૧૮૪૪ના વર્ષમાં લોર્ડ હાર્ડિંજે સરકારી અંગ્રેજી શાળામાં ભણેલી વ્યક્તિઓને નોકરીમાં અગ્રિમતા આપવાની જાહેરાત કરેલી. ઈ.સ.૧૮૫૭માં યુનિવર્સિટી સ્થપાઈ. અંગ્રેજી કેળવણીના કારણે પાશ્ચાત્ય સાહિત્યના સંપર્કમાં ભારતીય વિદ્યાર્થી સીધો મુકાયો. એક પા સમૃદ્ધ સંસ્કૃત અને બીજી પા નવી ભાવનાઓ લઈને આવતું અંગ્રેજી સાહિત્ય. ગુજરાતી સાહિત્યસર્જનમાં એની કેવી ભાત ઊભી થઈ તે જોઈએ. તે પહેલાં આ 'અસર' કે 'પ્રભાવ' સાહિત્યના સંદર્ભે શું છે તે પણ વિચારવું જોઈએ.

ગએથેએ અસરના અભ્યાસને ગોમાંસ, માંસ અને ડુક્કરના માંસની તપાસ સાથે ઉગ્ર રીતે સરખાવી વિરોધ કર્યો હતો. આર્તુરો ફેરીનેલીએ અસરના અભ્યાસમાં રાજકારણ આવી જાય છે અને અસર પાડનાર મોટો અને ઝીલનાર નાનો એવો ભેદભાવ ઊભો થાય છે તેથી વિરોધ કર્યો. રને વેલેકે અસરના અભ્યાસના નામે સાહિત્યકૃતિની સ્વાયત્ત ઓળખ કરવાનું અતિરેકમાં આવી જતું હોવાથી વિરોધ કર્યો હતો. અલબત્ત, રને વેલેકમાં પછીથી પરિવર્તન આવ્યું. પરંતુ આપણે ઉપર જોયું તેમ અસર સીધી નથી હોતી. સાંસ્કૃતિક આદાનપ્રદાનની અનેક - ભાતો એમાં ભળેલી હોય છે. તેથી આજે 'અસર' કે 'પ્રભાવ'ના સ્થાને 'ગ્રહણ' શબ્દ વિશેષ વપરાય છે. અભય મોર્ય જેવા તુલનાવાદી 'confluence' શબ્દ વાપરે છે ! ક્લોડીઓ ગીલેને સાહિત્યિક અસરને 'માનસશાસ્ત્રીય પ્રક્રિયા' તરીકે ઓળખાવી છે. એના બાલાકીઅને 'નિષેધાત્મક અસર' ની વાત પણ કરી છે. સાચી અસરનો અભ્યાસ સર્જકની ગ્રહણક્ષમતા, ગ્રહણનું પ્રતિફલન બતાવી સર્જકતાના અભ્યાસ તરફ જનારો હોવો જોઈએ. 'કથોપકથન'માં ડૉ. સુરેશ જોષી લખે છે :

'છેક નર્મદથી માંડીને તે આજ સુધી આપણે આપણો સંસ્કૃત સાહિત્યનો વારસો અને

પશ્ચિમની શ્રેષ્ઠ કૃતિઓ સાથેનો આપણો જીવંત સમ્પર્ક - આ બંને કેવી રીતે આત્મસાત્ કરતા આવ્યા છીએ ને એમાંથી સર્જનને ઉપકારક તત્ત્વોનું ગ્રહણ કેવી રીતે કરતા આવ્યા છીએ તે તપાસવા જેવું છે. મુનશીના સમકાલીન યુરોપના શ્રેષ્ઠ સર્જકો પૈકીના કયા કયા સર્જકો પ્રત્યે એમનું ધ્યાન ગયું, ને એમનું શું શું કેવી રીતે આત્મસાત્ કર્યું તેની ગંભીર ચર્ચા કરવાને બદલે એમનાં કેટલાંક ઉઘાડાં અપહરણોની વીગતો છતી કરીને આપણે કેવળ આપણી જાસુસી વૃત્તિને સંતોપી છે.'(પૃ.૬૪)

'તુલનાત્મક સાહિત્ય'માં આ અંગે ડૉ. ધીરુ પરીખ આ અંગે કહે છે :

'વિવિધ વૃક્ષો ધરતીમાંથી રસકસ ચૂસી સમૃદ્ધ બને છે, પરંતુ ફળ તો પોતાનું જ ધારણ કરે છે. આંબાને લીંબોળી કે લીમડાને કેરી બેસતી નથી. અસર ઝીલનારનો પણ આવો ને આટલો મહિમા છે. અસર પેલા ધરતીના રસકસની જેમ પોપક બને, પરંતુ પ્રતિફલન તો અસર ઝીલનાર સર્જકના નિજ પોતનું જ થાય, થવું જોઈએ.' (પૃ.૩૧)

આવા સંદર્ભમાં આપણે સુધારક યુગથી આધુનિક યુગના સાહિત્ય પર પડેલા પાશ્ચાત્ય પ્રભાવને મૂલવવા માગીએ છીએ. બંગાળમાં માઈકલ મધુસુદન દત્ત, બંકિમચંદ્ર ચેટરજી, હિંદીમાં ભારતેન્દુ હરિશ્ચન્દ્રની જેમ પાશ્ચાત્ય પ્રભાવને ઉત્કટતાથી ઝીલે છે નર્મદ. એને યુનિવર્સિટીના અભ્યાસનો લાભ મળ્યો છે. જેના કારણે ધર્મનિરપેક્ષ વલણ એની કવિતા ધારણ કરે છે. 'કબીરવડ'માં એક તરફ ક્યારનાય છૂટી ગયેલા અક્ષરમેળ લઈને આવે છે તો બીજી તરફ એ કાવ્ય પાશ્ચાત્ય પ્રકૃતિની અસર પણ ઝીલે છે. ગદ્યનો વિનિયોગ સાહિત્યમાં વિપુલ માત્રામાં થવા લાગે છે. એ તે સ્ટીલ, એડિસન વગેરેમાંથી ભલે શીખ્યો પરંતુ એનું ગદ્યવિધાન ઘણું જ મૌલિક છે. એક તરફ અંગ્રેજી મોડેલ આંજી નાખનારું, બીજું સંસ્કૃતનું - પણ એવું જ. આ બન્ને મોડેલ્સથી નર્મદ અંજાયો નથી. એના વિચારતત્ત્વમાં જો કે પાશ્ચાત્ય તત્ત્વોની સુવાસ પ્રગટી છે પરંતુ શૈલીમાં તળપદું જોમ છે. લખવા ધારેલી આત્મકથાનો મુસદો 'મારી હકીકત' આત્મકથાનાં લક્ષણો હાથવગાં કરે છે. નર્મદે 'યા હોમ' કરીને ઉત્સાહથી પાશ્ચાત્યપ્રીતિ વ્યક્ત કરેલી તો દલપતરામે - ધીરે ધીરે સુધારાનો સાદ સાંભળ્યો. જે એમના 'ભૂતનિબન્ધ' કે 'જ્ઞાતિનિબંધ'ના વૈચારિક જગતમાં પરખાય છે. ઈ.સ.૧૮૬૦માં મહીપતરામ નીલકંઠ ઈંગ્લેંડ ગયા ત્યારે વિવાદ જાગ્યો. દલપતરામે લખ્યું : ૫

''સ્મૃતિમાં આમ પરદેશી ભાષા બોલવાની મનાઈ છે તેમ જ નાવમાં બેસવાની મનાઈ છે. તે બંને વાત આ સમયમાં કર્યા વિના ચાલે એવું નથી. માટે જ સ્મૃતિઓમાં એવું લખ્યું છે કે દેશકાળને અનુસરીને આચાર પાળવો. અને વિલાયત જતાં નાણાંની મોટી હરકત ન હોય તો ગુજરાતના ઘણા નાગરો જવા તૈયાર છે. માટે ખાલી - ગડબડ કરનારા મૂર્ખ ઠરશે, અને મહીપતરામભાઈને એ જ નાતવાળા ઘણા લોકો શાબાશી આપશે.'' આ દલપતરામ ફાર્બસના સંપર્કથી પામ્યા છે. એમના 'લક્ષ્મી' નાટક પર, નવલરામના 'ભટ્ટનું ભોપાળું' પર, નંદશંકર મહેતાની 'કરણઘેલો' નવલકથા પર સીધો પાશ્ચાત્ય પ્રભાવ છે. રસેલ સાહેબની સૂચનાથી વોલ્ટર સ્કોટ સરીખો પ્રયત્ન એમને કરવો હતો. જ્યારે દલપતરામ પાસેથી 'ફાર્બસવિરહ' કૃતિ મળે છે તે પણ અંગ્રેજી કરુણપ્રશસ્તિનો પ્રભાવ છે. નર્મદ વિવેચનમાં હેઝલિટને સ્વીકારે છે. નવલરામ જેવા સૂક્ષ્મ વિવેચક અર્વાચીન યુગના આરંભે મળ્યા એમાં પાશ્ચાત્ય શિક્ષણનો

ઓછો પ્રભાવ નથી. એમના વિવેચનના આદર્શો પાશ્ચાત્ય ધોરણો અનુસારના છે. 'લલિતાદુઃખદર્શક' નાટક પર (રણછોડરાય ઉદયરામ) પણ પાશ્ચાત્ય અસર છે. અલબત્ત, સુધારક યુગમાં બધાને ટાઈ પહેરવાની ઉતાવળ હતી એમ લાગે. પ્રભાવમાંથી કાલાંતરે ભેગ ઓછો થતો ગયો. પંડિતયુગમાં કાંત, ગોવર્ધનરામમાં પાશ્ચાત્ય પ્રભાવ નિજી તત્ત્વો સાથે ઓગળતો જોવા મળે છે. નિબંધ, નાટક, નવલકથા, આત્મકથા જેવાં સ્વરૂપો સુધારક યુગમાં આવી ચૂકે છે. સોનેટ, અપદ્યાગદ્ય હવે ઉમેરાય છે. બંગાળીમાં માઈકલ દત્ત, હિંદીમાં નિરાલાજી અને ગુજરાતીમાં ન્હાનાલાલ અપદ્યાગદ્ય શૈલીનો વિનિયોગ શરૂ કરે છે. પારસી નાટ્યમંડળીઓના ઉધમાતને જો આપણે કેવળ હસવામાં ન લઈએ તો કહી શકાય કે શેક્સપિયર એમના વડે ગુજરાતમાં ભજવાતા. સુધારક યુગની એવી પ્રવૃત્તિઓએ સાહિત્યની સઘનતાની ભોંય રચી હશે. ન્હાનાલાલ તો પોતે જ કહે છે - 'જો મુંબઈ યુનિવર્સિટી છે તો ન્હાનાલાલ છે.' પંડિત યુગના લગભગ સર્જકો યુનિવર્સિટીનું શિક્ષણ પામેલા ભદ્રવર્ગીય સર્જકો છે. 'ગોલ્ડન ટ્રેઝરી'નો પ્રભાવ 'કુસુમમાળા' ઝીલે છે. મણિલાલ દ્વિવેદી એને રસ,રૂપ,ગંધ વર્જિત ગણાવે છે, રમણભાઈ નીલકંઠ એનો બચાવ કરે છે. આ ચર્ચા એ વેળાની સાહિત્યિક કટોકટીને નિર્દેશે છે. બધા પાસે સમજ છે છતાં કાંત, ગોવર્ધનરામ 'ગુજરાતી અસ્મિતા' સાહિત્યમાં પ્રગટાવવા ઈચ્છનાર રણજિતરામ વાવાભાઈ મહેતાએ સ્થાપેલી પરિષદ(સાહિત્ય)ના પ્રમુખ બન્યા. પરિષદપ્રમુખ તરીકેના એમના વ્યાખ્યાનનો આ અંસ જુઓ :

''આપણી અર્વાચીન વડવાઈઓ ભલે નવી ભૂમિઓમાં પ્રવેશ કરે, પણ તેમનું મૂળ પોષણ તો આ પ્રાચીન વૃક્ષમાંથી જ સતત ધારારૂપે ચાલ્યું આવશે. તો જ તે આપણા લોકના જીવનમાં ભળી જશે. નવા સાહિત્યના પોષકોએ આ વાત ભૂલવા જેવી નથી.... સાહિત્યરોગનું કારણ એક એ છે કે, આ નવા સાહિત્યકારો આપણા પ્રાચીન વૃક્ષના રસોનું યથેષ્ટ સેવન કરતા નથી અને એ સેવન વિનાના પાક લોકને પચતા નથી.''[૬] સમાન્તરે મહારાષ્ટ્રમાં રાનડેનો પ્રભાવ છે. એમના ચિંતનની દિશા પણ આ તરફની જ છે.

''જે છોડ પર વિદેશી કલમ લગાડવાની હોય તે છોડ જ્યાં સુધી પોતે પલ્લવિત ન થાય અને તેનાં મૂળ પોતાની જમીનમાં ઊંડાં ન નાખે ત્યાં સુધી પેલી નવી કલમ વિકસી શકે નહીં, નવપલ્લવિત થઈ શકે નહીં.''[૭] અહીં 'કલમ' શબ્દ જ કેવો સરસ પસંદ કરાયો છે. નરસિંહરાવ કે મણિલાલની કવિતા નવપલ્લવિત થતી નથી તેનું કારણ આ છે. નંદશંકરની નવલકથા આ વર્ગમાં જ આવે. જ્યારે બળવંતરાય સોનેટ માટે લોકપ્રિયતાના સામે છેડે જઈને ઊંડાં મૂળ ઘાલી માન્યતા હાંસલ કરે છે. 'ભદ્રંભદ્ર'માં લેખકે સંયમ સાચવ્યો હોત તો સામાજિક વાતાવરણને વાચા આપવાની નવી શૈલી 'સરસ્વતીચંદ્ર'ના સામા છેડેથી હાંસલ કરી હોત. 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં અનેક નિરર્થક પ્રસંગો જોઈ શકનાર રમણભાઈ નીલકંઠ 'ભદ્રંભદ્ર' કે 'રાઈનો પર્વત'માં તેમ ન જોઈ શક્યા. (આવું થતું હોય છે. મુનશી, ટોલ્સ્ટોય, કે રઘુવીર ચૌધરીમાં રસનિષ્પત્તિને અનિવાર્ય કળાગત અંતર નથી તે નિરખનાર સુરેશ જોષી 'છિન્નપત્ર'માં એ અંતર જાળવી શક્યા નથી !) મણિલાલ વ્યવહારમાં તો પૂર્વ અને પશ્ચિમનો મેળ થવાની આવશ્યકતાને પ્રમાણે છે પણ પાશ્ચાત્યો આખા દેશી વર્ગને 'પછાત' ગણે એ તેમનાથી ખમાતું નથી. 'પૂર્વ અને પશ્ચિમ' લેખમાં એમણે લ્યૂથરને 'વીર' ગણાવી કોપરનિકસ અને

ગેલેલીઓની પશ્ચિમમાં થયેલી સ્થિતિ વિશે ખેદ વ્યક્ત કર્યો છે. સરકારની ચાલાકી એ પામી જાય છે -

'હાલ સરકાર કેળવણીના કામમાંથી પાછી હટતી જાય છે અને ઊંચા પ્રકારની કેળવણી પોતાના હાથે આપવા ચાહતી નથી.' [૮]

વિધવાવિવાહ, સંયુક્તકુટુમ્બપ્રથા, પરદેશગમન પ્રતીકાત્મક ઘટનાઓ હતી. એ દ્વારા બે સંસ્કૃતિની અથડામણ રચાઈ હતી. એ અથડામણને, એ 'સમય'ને, એ - ઐતિહાસિક સમયને, વૈયક્તિક સમય -સામાજિક સમય-ને ભૌગોલિક સમયની વિવિધ સપાટી પર ગતિથી ઘૂમતો કળાકૃતિ જ બતાવી શકે, જે કામ 'સરસ્વતીચંદ્ર' જેવી રચનાએ કર્યું.

પંડિતયુગના કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન સામે જયંત પારેખને અસંતોષ છે અને એનો જવાબ ગણેશ દેવી આ રીતે આપે છે : 'ભારતીય વિવેચકે નાનમ કે ગ્રંથિથી પીડાવાનું નથી. એ સમયનું આપણું મેટાફિઝીક્સ સ્પષ્ટ ન હતું. આપણી વિવેચનની પરંપરા સહૃદય ભાવકનું ગૌરવ કરે છે, પૃથક્કરણમાં માનતી નથી.' [૯] આ પણ દેશીવાદી દ્વારા થયેલો બચાવ છે. મણિલાલ દ્વિવેદી જાણે જીવતા હોય અને કર્યો હોય તેવો બચાવ છે. આપણી પાસે તો કૈશિકી પૃથક્કરણ કરતું વિપુલ ટીકાસાહિત્ય છે એનું શું ? હકીકત એ છે કે આપણને બધું બ્રિટન બતાવે તો જ જોતા. બ્રિટનમાં હજુ કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનની તે ગાળામાં શરૂઆત ન્હોતી થઈ તેથી અહીં પણ આર્નલ્ડની માફક તત્ત્વદર્શનની પરિભાષામાં જ સાહિત્યવિવેચન ચાલતું.

મેકોલાઈઝડ ઉન્નતભ્રૂપણું આપણા ભદ્રવર્ગીય સાક્ષરમાં જીવતું હતું. પૃથુલાલ શુક્લનો 'ફૂલપાંદડી' ગદ્યકાવ્યસંગ્રહ પ્રગટ થયો ત્યારે ન્હાનાલાલ પ્રસ્તાવનામાં કેવી મોટી ગફલત કરે છે. જુઓ:'' 'ફૂલપાંદડી'માં પચ્ચીસ કુસુમમાળાઓ અને પચાસ ભણકારનાં રસસામગ્રી, કલાસુખ્ફુતા, શબ્દમાધુર્ય અને કાવ્યપ્રસાદ છે.'' [૧૦] સારું થયું કે 'પૂર્વાલાપ' પ્રગટ ન્હોતો થયો નહીંતર કવિએ એનેય અડફેટમાં લઈ લીધો હોત. આ ઉન્નતભ્રૂપણું જ એમને પન્નાલાલની 'મળેલા જીવ'ને પામવા દેતી નથી. પાણી ગરમ કરવાના બંબામાં નાખવા જેવી લાગે છે ! મહારાષ્ટ્રમાં ઉચ્ચ વર્ણના સાક્ષરો દ્વારા જ્યોતિરાવ ફૂલેની જીવંત પ્રાદેશિક ભાષાને આવકાર ન મળ્યો. ફૂલેની ભાષાને અણઘડ અને નીરસ ગણવામાં આવી. આપણે ત્યાં નરસિંહરાવ, મુનશી, ન્હાનાલાલના લોકસાહિત્યના ઉદ્દ્ગારો પરત્વે આવું જોઈ શકાય. મેઘાણી પરત્વેનું બળવંતરાય ઠાકોરનું વલણ મેકોલાઈઝડ માનસિકતાથી ગ્રસિત હતું. કેવળ ભાષાથી ડઘાઈ જઈને પંડિતયુગીન પેઢી તળ આવિષ્કાર તરફ તોછડાઈ કરી બેઠી. આ મેકોલાઈઝડપણાથી બચીને હવે પાશ્ચાત્ય માટે દ્વાર ખુલ્લાં રાખવાનાં હતાં. મેઘાણી યુનિવર્સિટીના ખોળામાં ઊછરેલું પણ ધરતીનું ધાવણ ધાવેલું વ્યક્તિત્વ છે. ચાર્લીની ફિલ્મ વાર્તારૂપે એમનામાં આવે, અનુવાદો આવે, 'પરિભ્રમણ'માં વિદેશી વાચન પરની પ્રતિક્રિયાઓ આવે. જો નિરંજન ભગત કે સુરેશ જોષી જેવા આધુનિક સર્જકો કે જે બોદલેર, રિલ્કે, કાફકા, એલિયટની સાથે ઘરોબો ધરાવે છે તે સર્જકો રવીન્દ્રનાથ કે કાલિદાસના પ્રભાવમાં અકાટ્યપણે હોય તો ગોવર્ધનરામ, કાંત કે ગાંધીયુગના સર્જકની સ્થિતિ કેવી હશે ?

ગાંધીયુગમાં બટુભાઈ ઉમરવાડિયા, પ્રાણજીવન પાઠક, યશવંત પંડ્યા ઇબ્સન, બર્નાડ શો, ઓસ્કાર વાઈલ્ડનો પ્રભાવ ઝીલે છે.'ઝાકળનું મોતી' જેવું યશવંત પંડ્યાનું એકાંકી

ફ્રોઈડીઅન ધારાને આગળ વધારી 'બ્રહ્મચારિણી' કે 'સત્યવાનની સાવિત્રી' જેવાં એકાંકીઓ આપે છે. સ્વરૂપ તરીકે એકાંકીનો ઉદય ગાંધીયુગમાં થાય છે. "ઈ.સ.૧૯૧૭માં રશિયામાં ક્રાંતિના પાયારૂપ દાર્શનિક કાર્લ માર્ક્સનો પ્રભાવ વિશ્વભરમાં ફેલાય છે. એવું નથી કે કે સબળ રાષ્ટ્રોનો જ પ્રભાવ બધે ફેલાય. દુર્બળ રશિયાના ટોલ્સટોય, પુશ્કિન, ચેખોવ કે દોસ્તોયવસ્કી દુનિયાના સશક્ત લેખકો છે. દુનિયાને આ લેખકોએ ઘેલું લગાડ્યું છે. એક વખતના નિર્બળ જાપાનના હાઈકુએ કલ્પનવાદીઓને આકર્ષ્યા હતા. ગોર્કીના નેતૃત્વ હેઠળ સ્ટીફન ઝવેઈગ, પાબ્લો નેરુદા, સ્પેન્ડર, આન્દ્રે મોર્વા, આન્દ્રે જિદ, ઓપ્ટન સિંક્લેર, સાર્ત્ર, લોર્કા... વગેરેએ પ્રગતિવાદી સાહિત્યપ્રવૃત્તિનાં મંડાણ કર્યાં. ભારતમાં પ્રેમચંદજી, યશપાલ, રાહુલ સાંસ્કૃત્યાયન, કૃષ્ણચંદ્ર, મન્ટો, કે.એ. અબ્બાસ, ઈસ્મત ચુગતાઈએ પડઘો પાડ્યો. જેમાં પ્રેમચંદજીમાં આ પ્રભાવ કળા સુધી સક્ષમ રીતે પહોંચે છે. ગુજરાતીમાં ખત્રીની 'હીરો ખૂંટ' વાર્તામાં કે સુંદરમ્‌ની 'બીડીઓ', 'પેકોર્ડનો પ્રવાસ', 'જમીનદાર', ઉમાશંકર જોશીની 'ઝાકળિયું' આ પ્રભાવની વાર્તાઓ ગણાઈ છે. સુંદરમે ટોલરનાં નાટકોના અનુવાદ દ્વારા વૈશ્વિક સાહિત્યની દિશા પણ ખોલી હતી. જયન્તિ દલાલે સંખ્યાબંધ અનુવાદો દ્વારા પાશ્ચાત્યનું સઘળું ઉત્તમ અહીં લઈ આવવાનો પ્રયાસ કર્યો છે. મેઘાણીના 'ઓતરાદા વાયરા ઊઠો' કાવ્યમાં, સુંદરમ્‌ના 'ઘણ ઉઠાવ' કાવ્યમાં માર્ક્સવાદનો પ્રભાવ જોઈ શકાય.

અનુગાંધી યુગની કવિતામાં હરિશ્ચંદ્ર ભટ્ટ વિદેશી કાવ્યોથી કવિના નિજી અનુભવની સાથોસાથ એ પ્રકારની વિદેશી કવિતાના પરિશીલનમાંથી જન્મી છે. રિલ્કે, એલિયટ, બોદલેરના પડઘાઓ સંભળાય છે. સુધીર દેસાઈએ 'તને મેં ઝંખી'તી .. ' રચના આખેઆખી બોદલેરમાંથી બતાવી હતી ! શક્ય છે કે સુંદરમે બોદલેર ન વાંચ્યો હોય પણ પોંડિચેરીના ફ્રેંચ વાતાવરણમાંથી એ રચના મળી હોય !

સુરેશ જોષીએ આવીને વિશ્વસાહિત્યનાં દ્વાર ખોલી નાખ્યાં. ગાંધીયુગમાં મળેલું ટૂંકી વાર્તાનું પાશ્ચાત્ય સ્વરૂપ નવલકથાની માફક જ ખરચાઈ ચૂક્યું હતું. સર્જક અને વિવેચક તરીકેની બંને પ્રતિભા પર પાશ્ચાત્ય પ્રભાવ સ્વયંસ્પષ્ટ છે. આધુનકતાવાદી કળાઆંદોલનોની તત્કાળ માહિતી એમણે ઝીલી, ગુજરાતી વિવેચનામાં પુરસ્કાર પામેલો રૂપરચનાવાદ સુ.જો.ની વિવેચકપ્રતિભાએ બળકટ રીતે ઝીલ્યો હતો. નવ્યવિવેચનનો તેમાં સ્વીકાર હતો. એબ્સર્ડ કે અસ્તિત્વવાદી વિચારસરણી ઝીલતી ગુજરાતી રચનાઓના જાણતલ હોવાના નાતે વિરોધ કરેલો. 'કુણ્ઠિત સાહસ' એ શબ્દગુચ્છ દ્વારા પાશ્ચાત્યને ઝીલવા ઉત્સાહભેર ઊછળતી નવી પેઢીની મર્યાદા એમણે સંકેતી હતી. 'ચિન્તયામિ મનસા'માં એમણે લખ્યું :''એવું બને કે કેટલીક વિચારસરણીઓ ફેશનરૂપ બની રહે. આપણે ત્યાં અસ્તિત્વવાદ અને શૂન્યવાદ ફેશનરૂપે જ વધુ દેખાયા.'' (પૃ.૫૦)

'માણસની વાત'થી 'પ્રવાહણ', 'ટોળાં,અવાજ, ઘોંઘાટ', 'કાલગ્રંથિ' સુધીમાં લાભશંકર ઠાકર પશ્ચિમની વિચારસરણીને ઝીલીને કલાત્મક રૂપ આપી શક્યા છે. એમના એકાંકીઓ ('બાથટબમાં માછલી', 'મરી જવાની મજા') કે નાટકો 'પીળું ગુલાબ અને હું', 'મનસુખલાલ મજીઠિયા', 'કાહે કોયલ શોર મચાયે રે 'માં પણ પાશ્ચાત્ય આધુનિકતાવાદનું ગુજરાતીપણું પ્રગટ્યું છે. સુરેશ જોષી, કિશોર જાદવ, મધુ રાય, સિતાંશુ વગેરેમાં ભાવવિશ્વ વૈશ્વિક સંદર્ભ

ધરાવે છે. સિતાંશુ કે લાભશંકર કાવ્યબાનીના સંદર્ભે પરંપરાનો ખૂબ જ લાભ ઉઠાવે છે. હરીશ મીનાશ્રુની કવિતા સાંસ્કૃતિક કટોકટીનો કળાત્મક દસ્તાવેજ છે. ચિનુ મોદી 'વિનાયક' જેવી દીર્ઘ કવિતામાં એવો જ અનુભવ આપે છે. કાળાંતરે એમાં, આધુનિક ગુજરાતી સાહિત્યમાં, ગતાનુગતિકતા પ્રવેશી. મધ્યકાળમાં એક જ મૂલ્યબોધ (ઈશ્વરકેન્દ્રિયતા)નો પડઘો બધા જ કવિઓમાં સંભળાતો હતો તેમ આધુનિક મૂલ્યબોધના(હતાશા, એકલતા, પરાયાપણું, વિચ્છિન્નતા) પડઘા પડવા મંડ્યા. લોલંલોલ ચાલ્યું. વ્યાપક માનવસંદર્ભની જે વાત સુ.જો. સિદ્ધાંતમાં સ્વીકારતા હતા તેને તેમના તીવ્રપણે વ્યક્તિલક્ષી સર્જને ગાંઠ્યું નહીં. 'છિન્નપત્ર' કે 'મરણોત્તર'ની ટીકારૂપ નવલકથાઓ ન લખાઈ. એ બન્ને કૃતિઓ તે કાળની નવલકથાઓની સામે વિવેચનાત્મક પડકાર હતી. નાભિનાળ સાથેના સંબંધ વિનાના ઉછીનાં ઉધારાં એ પરિવર્તનકામી બળોને સક્રિય કર્યાં. આજે પુનઃ પિંડથી બ્રહ્માંડ લગી વિસ્તાર પામવાની ઝંખના છે. 'બદલાતી ક્ષિતિજ'માં જયંત ગાડીત; હિમાંશી શેલત, મોહન પરમાર, સુમન શાહ, અજિત ઠાકોર વાર્તામાં જુદી રીતે સક્રિય થયા છે. એમાં પાશ્ચાત્યનો પ્રભાવ છે જ નહીં એમ નહીં પણ - ગાંધીયુગનું કલાત્મક વિસ્તરણ જણાય છે. કાનજી પટેલ ભાલચંદ્ર નેમાડે(મરાઠી)ની માફક તળના આવિષ્કારો પ્રગટાવવા મથે છે. 'ડહેલું' જેવી એમની નવલકથા કોઈ પણ શોરબકોર વિનાના અસ્તિત્વનું પ્રાગટ્ય કરે છે. કમલ વોરાની કવિતા, 'અરવ'માં પાશ્ચાત્ય પ્રભાવ ગેરહાજર છે કે હાજર એ તપાસવાનો મોકો આપ્યા વિના ચિત્તમાં કબજો જમાવી લે છે. એનો અર્થ જ એ થયો કે ત્યાં પ્રભાવો ઓગળી ગયા છે.

દલિતવાદ અને નારીવાદી સાહિત્યની ચળવળ પણ બહારથી જ આવ્યા છે. એ સાહિત્ય આંદોલનોની પેદાશ છે. એવાં આંદોલનના અભાવના કારણે એ પ્રકારનું સાહિત્ય સઘનતા ધારણ નથી કરતું.

આજે દેશના સાહિત્યિક વાતાવરણમાં દેશીવાદનું પણ આંદોલન આવ્યું છે.[૧૧] સાહિત્ય આશ્ચર્યની વાત તો એ છે કે આ દેશીવાદનું આંદોલન પણ પરદેશથી આવ્યું છે ! લેટિન અમેરિકા, કેનેડા, આફ્રિકન સાહિત્યમાં સાહિત્યની વિભાવના તળેઉપર થઈ રહી છે. પશ્ચિમની આંખે જોવા કે પાંખે ઊડવામાં રુંધામણનો ભાવ અનુભવાતો લાગે છે. આ દેશીવાદ(નેટીવીઝમ) કે પૌર્વાત્યવાદ (ઓરીએન્ટાલિઝમ) પ્રત્યાઘાતી તો નહી નીવડે ને એ પ્રશ્ન વિચારવા જેવો પ્રશ્ન છે. જ્યારે વિશ્વ નાના ગામડામાં રૂપાંતર પામતું જાય છે ત્યારે આવી સ્વાયત્તતાની માગણી વાજબી બનશે ? ભારતમાં અંગ્રેજી બોલનારા વર્ગની કુલ સંખ્યા કોઈ પ્રાદેશિક ભાષાના ભાષકો જેટલી સહેલાઈથી થાય ! ત્યાં ભાષા કેવળ થોડી હોય છે ? પૂરેપૂરી માનસિકતા છે. બીજી તરફ રામવિલાસ શર્મા જેવા વિદ્વાનો કહે છે કે - ભારતીય સાહિત્યમાં અંગ્રેજી પ્રભાવ હાંસિયા પર જ રહ્યો છે. તેમ છતાં બધાં જ માળખાંઓ રાજવહીવટથી માંડીને પોષાક સુધી એમનાં જ વાપરીએ છીએ તેય સ્વીકારવું પડે. હજુ રને વેલેક જેવા વિદ્વાનો બૂમો પાડે તોય 'પોએટીક્સ'ના 'મેટાફર' વિશેષાંકમાં ભારતીય વિચારણાને તેઓ લક્ષમાં નથી લેતા એ નક્કર હકીકત છે. આપણે તો એ સ્વીકૃતિની આશાએ જ સાધના ચાલુ રાખવાની કે પાણિનિના ભાષાવિજ્ઞાને એમને ઘેલું લગાડ્યું છે, કાલે પન્નાલાલનું લાગશે ! બહારથી આવતા ધસમસતા વિચાર વિસ્ફોટો અને અંદરની પરિસ્થિતિનો તાલ સર્જક મેળવશે તો, એ તાણમાં મૂકવાનું જોખમ વહોરશે તો, 'અહીં'નો કે 'તહીં'નો નહીં પણ સમગ્ર માનવસમાજના ગૌરવનો અધિકારી હશે.

સંદર્ભ

૧. ભારતીય સંસ્કૃતિની ઝલક : ડૉ. પ્રવીણચંદ્ર પરીખ, ૮૭
૨. પ્રબોધકાળનું ગદ્ય : નટવરસિંહ પરમાર, ૧૨
૩. તુલનાત્મક સાહિત્યાભ્યાસ : વસંત બાપટ (અનુ.), ૮
૪. પ્રબોધકાળનું ગદ્ય : નટવરસિંહ પરમાર,૩૭
૫. બુદ્ધિપ્રકાશ : માર્ચ, ૧૮૬૦, ૫૩
૬. પરબ (ગોવર્ધનરામ વિશેષાંક), નવેમ્બર, ૧૯૯૩, ૧૪
૭. સાહિત્ય અને સમાજચેતના : સં. સુધીરચંદ્ર, ૧૦૪
૮. મણિલાલના ત્રણ લેખો : ગુજરાત વિદ્યાસભા, ૧૬૩
૯. પંડિતયુગનું પુનર્મૂલ્યાંકન, સં. નીતિન મહેતા, ૬૬
૧૦.'અનાર્યનાં અડપલાં, જ.એ.સંજાના, ૧૧૩
૧૧. સેમિનાર-૩૫૯ : જુલાઈ-૧૯૮૯,પૃ.૧૨ પર મીનાક્ષી મુકરજી લખે છે :

"... The tension between the centripetal and centrifugal forces within the realm of serious literature. On the one hand there is a pull towards certain literary modes, narrative devices and technics that are current in Europe, Latin America or whatever literature that is available to us from the world out-side. On the other hand there is a reverse movement towards grassroots in an attempt to validate the authenticity of a localized and particular world.."

શિરીષ પંચાલ

પરભાષી ગ્રંથસૃષ્ટિ

વર્ષો પહેલાં એલન ટેટે સમાજમાં સાહિત્યકારોએ કયા પ્રકારની ભૂમિકા ભજવવી જોઈએ એના વિશે ઘણી સૂઝ અને નિસબતથી લખ્યું હતું. ગુજરાતી ભાષામાં પણ નર્મદથી માંડીને છેક અત્યાર સુધીના સાહિત્યકારોએ અવારનવાર શિક્ષણ, રાજકારણ, ઇતિહાસ, સમાજશાસ્ત્ર વિશે લખ્યું જ છે. વચગાળાનાં થોડાં વર્ષોને બાદ કરતાં માનવવિદ્યાઓ, સમાજવિદ્યાઓ અને વિજ્ઞાનટેકનોલોજીના ચિંતકો અવારનવાર સર્વસામાન્ય પ્રશ્નો ચર્ચતા હતા. આમાંનો એક પ્રશ્ન 'બુદ્ધિજીવીઓએ સાંપ્રત કાળે કયા પ્રકારની ભૂમિકા ભજવવી જોઈએ - ને લગતો હતો. ઘણા બધાને એમ લાગે છે કે અત્યારે એક તીવ્ર કટોકટી પ્રવર્તી રહી છે - એ રાજકારણે સર્જી, વિજ્ઞાન-ટેકનોલોજીએ સર્જી કે પછી સમૂહમાધ્યમોએ સર્જી - એ પ્રશ્ન ગૌણ છે. પણ આવી કારમી કટોકટી વેળાએ - બુદ્ધિજીવીઓ માટે સમાજમાં સામાન્ય માનવીનો આદર સાવ ઓછો થઈ ગયો હોય ત્યારે તો ખાસ - બુદ્ધિજીવીઓ કોઈક નિર્ણાયક ભૂમિકા ભજવી શકે એમ છે કે નહિ અને જો ભજવી શકે એમ હોય તો તે કયા પ્રકારની હોવી જોઈએ એ વિશે વિચાર કરવામાં વિલંબ થવો ન ઘટે.

અને અચાનક જ એડવર્ડ સૈયદ(કે સઈદ ?)નું પુસ્તક 'રેપ્રેઝન્ટેશન્સ ઑફ ધ ઇનટેલેક્ચ્યુઅલ્સ' (પેન્થિઓન બૂક્સ, ન્યૂયોર્ક, ૧૯૯૪)આવી ચઢ્યું. બી.બી.સી.ની અતિવિખ્યાત 'રેઈથ વ્યાખ્યાનમાળા'ના આશ્રયે ૧૯૯૩માં સૈયદે આપેલાં વ્યાખ્યાનો અહીં સંકલિત કરવામાં આવ્યાં છે. ભૂતકાળમાં બર્ટ્રાન્ડ રસેલ, આર્નલ્ડ ટોયન્બી, જ્હોન ગાલબ્રેથે આ શ્રેણીમાં વ્યાખ્યાનો આપ્યાં હતાં તેના પરથી આ શ્રેણીની ગુણવત્તા કેવી હશે તેનો આછોપાતળો અંદાજ મૂકી શકાય.

દસબાર વર્ષની ઉંમરે એટલે કે ૧૯૫૦ની આસપાસ અમેરિકા આવીને વસેલા એડવર્ડ સૈયદ કોલમ્બિયા યુનિવર્સિટીમાં સાહિત્યનું અધ્યાપન કરે છે. વતનઝુરાપો અને અમેરિકા જેવો દેશ જે અન્યાયથી આખી દુનિયામાં વ્યવહાર કરે છે તેની તીવ્ર વેદનામાંથી પસાર થવાની

પ્રતીતિ પણ આ વ્યાખ્યાનો કરાવી જાય છે. સાથે સાથે એ વ્યાખ્યાનો પર અંકિત થયેલી એમની વૈયક્તિક મુદ્રા આપણને સ્પર્શી જાય છે. તેઓ ભણાવે છે તો સાહિત્યવિવેચન પરંતુ તેમનાં પુસ્તકોની યાદી જોઈશું તો તેઓ સાહિત્ય સિવાયનાં ક્ષેત્રોમાંય મોકળાશથી વિહરી શકે છે તેની પ્રતીતિ આપણને થાય છે. ઇતિહાસ, રાજકારણ, સમાજવિદ્યા જેવાં ક્ષેત્રો વિશે તેમની જાણકારી પણ ખાસ્સી છે. આવા આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાત વિદ્વાનને જ્યારે બી.બી.સી.એ વ્યાખ્યાનો માટે આમંત્રણ આપ્યું ત્યારે પશ્ચિમના ગોરા લોકોએ ખાસ્સો ઊહાપોહ કર્યો હતો. અમેરિકામાં યહૂદીઓની વગ ખાસ્સી, સૈયદ રહ્યા પેલેસ્ટાઈનના એટલે આવી વ્યક્તિ વ્યાખ્યાનો આપે જ કેવી રીતે અને આપે તો વિષય આવો શા માટે ? સામાન્ય રીતે યુરોપીઅન પ્રજા અને એનો પ્રભાવ ઝીલીને ચાલતા અમેરિકામાં પૂર્વના દેશો વિશે, ત્રીજા વિશ્વના દેશો વિશે ભારે ભ્રમણાઓ પ્રવર્તે છે. રુડયાર્ડ કિપ્લીંગની જાણીતી ઉક્તિ પૂર્વ એટલે પૂર્વ અને પશ્ચિમ એટલે પશ્ચિમ બ્રિટીશ સામ્રાજ્યવાદના અંત પછી પણ પ્રવર્તે છે. જો કે ધીમે ધીમે યુરોપ-અમેરિકામાં પણ સ્વદેશ વિશે અને ત્રીજા વિશ્વના દેશો વિશે તટસ્થતાથી અને નવેસરથી વિચારવાની પરંપરા આરંભાઈ ગઈ છે.

એડવર્ડ સૈયદનું મુખ્ય ગૃહીત એ છે કે આપણે સૌએ વર્ગ, જાતિ, લિંગ વગેરે ભેદભાવોથી પર રહીને વિચારવું જોઈએ. આ વિચારણાને જો સ્વીકારવી હોય તો આપણા જેવા દેશે પણ કેટલીક વર્તમાન નીતિઓ વિશે પુનર્વિચાર કરવો જોઈએ એમ લાગશે. આવી બધી સંકુચિત નીતિરીતિઓ બીજાઓની પરિસ્થિતિ વિશે તટસ્થતાથી આપણને વિચારવા દેતી નથી. એ રીતે જોઈશું તો બધા લોકો માટે એકસરખી નીતિની ભલામણ સૈયદ કરે છે. બર્ટ્રાન્ડ રસેલે રાષ્ટ્રવાદની વિચારણાઓમાંથી ઊભા થતા કેટલાક પ્રશ્નોના ઉત્તર રૂપે જ વિશ્વસરકારની વિચારણા એક સમયે માનવજાત સમક્ષ મૂકી હતી.

બીજી કોઈ વાત કરતાં પહેલાં બુદ્ધિજીવી કોને કહેવો એ સમસ્યાનો ઉકેલ લાવવો જોઈએ એમ લાગતાં લેખક ઇટાલિયન ચિંતક ગ્રામશીની મદદ લે છે. તેમની દૃષ્ટિએ શિક્ષકો, ધર્મગુરુઓ, વહીવટકર્તાઓથી માંડીને ટેકનિશ્યનો, રાજકીય અર્થકારણમાં ભાગ ભજવતા નિષ્ણાતો, વિજ્ઞાપનકારો વગેરે બુદ્ધિજીવી ગણાય. જ્યારે જુલિયન બેંડાની દૃષ્ટિએ પ્લેટો જેને ફિલોસોફર કીંગ તરીકે ઓળખાવે છે તેઓ જ બુદ્ધિજીવીઓ ગણાય. સત્ય, ન્યાય, સ્વતંત્રતા જેવાં પાયાનાં મૂલ્યોના રક્ષકો તરીકેની કામગીરી પરંપરાથી બહુ ઓછા લોકો બજાવતા આવ્યા છે. કળાકારો, વિજ્ઞાનીઓ, ફિલસૂફો તથા જેઓ વ્યાવહારિક પ્રયોજનોથી પર હોય છે એવા લોકો બુદ્ધિજીવી ગણાય.

સૈયદની દૃષ્ટિએ બુદ્ધિજીવીનું કર્તવ્ય આપણા સમાજમાં જરા જુદા પ્રકારનું છે. એણે શિક્ષણ વધારે લીધું હોય કે ઓછું લીધું હોય – એ મહત્ત્વનું નથી. સાચો બુદ્ધિશાળી ભ્રષ્ટાચાર સામે લડત આપે, નબળાઓનો સાથ આપે; આપખુદ કે અન્યાયી સત્તા સામે લડત આપે. આનો અર્થ એ થયો કે કોઈ પણ બુદ્ધિજીવી વ્યક્તિ પોતાના વિદ્યાક્ષેત્રની સીમાઓમાં પુરાઈને બેસી રહે એ પરવડે નહિ, બહારની દુનિયા સાથે એને નિસબત હોવી જોઈએ. વળી, સ્વદેશભાવના એવી જડ ન હોઈ શકે આપણો દેશ બીજાને અન્યાય કરે તો એ ચુપચાપ વેઠી લેવાનો. નજીકના અને દૂરના ભૂતકાળમાંથી એ માટેનાં દૃષ્ટાન્તો સૈયદ પૂરાં પાડે છે. જર્મનીએ જ્યારે ફ્રાન્સ પ્રત્યે પાશવી વર્તાવ કર્યો હતો ત્યારે જર્મનવાસી નીત્શેએ એનો વિરોધ કર્યો હતો. પ્રશ્ન એ થાય છે

કે એક રાષ્ટ્ર બીજા રાષ્ટ્ર સામે આ પ્રકારની ભાવના પોતાના પ્રજાજનોમાં કેવી રીતે પ્રગટાવી શકે છે - એનો ઉત્તર આપણને આ ગ્રંથમાંથી મળી રહે છે. સાંપ્રદાયિકતા, સામૂહિક ભાવનાઓ, રાષ્ટ્રવાદી યુદ્ધોન્માદ, વર્ગહિત - આ બધાંને રાજ્યતંત્ર પોતાની સત્તા વડે સરળતાથી ભડકાવી શકે છે. વળી, રાજ્યને તો પોતાની નીતિના સમર્થકોની જરૂર પડે જ એટલે બુદ્ધિજીવીઓને રાજ્ય કામે લગાડી દે. સ્વાભાવિક રીતે જ આવી નીતિને તાબે થનારા બહુ ઓછા હોય; પરંતુ રાજ્યની આવી વ્યૂહરચનાઓનો વિરોધ કરનારી વ્યક્તિઓ તો હોવી જ જોઈએ. આવી વ્યક્તિઓ સ્વાભાવિક રીતે જ પોતાના અંગત સ્વાર્થનો ભોગ આપનારી જ હોય. એટલે જ તો તેઓ ગમે તેવી મોટી દુન્યવી સત્તા સામે પોતાનો અવાજ ઉઠાવી શકે છે અને એ અવાજ નિષ્ઠાવાન અને બુલંદ બની શકે છે. જે કોઈ વ્યક્તિ પોતાની જાતને બુદ્ધિવાદી કહેવડાવતી હોય તે માત્ર પોતાનું સંભાળીને બેસી ન રહે, તે રાજ્યસત્તાને, ધર્મસત્તાને મૂઝવી નાખે એ પ્રકારના પ્રશ્નો પૂછી શકે. ક્યારેક આ બધી જ સત્તાઓ પોતાની પ્રજાનું ધ્યાન સાચા પ્રશ્નોને બદલે ખોટા પ્રશ્નો પર કેન્દ્રિત કરવા મથે છે. એટલે આવા બુદ્ધિજીવીઓ ભુલાઈ ગયેલી કે ઉપેક્ષિત બનાવાયેલી સમસ્યાઓને ફરી વાર ચર્ચા માટે વહેતી મૂકે છે. એક રીતે જોવા જઈએ તો સૈયદની વિચારણા, જ્યાં સુધી બુદ્ધિવાદીઓને લાગેવળગે છે ત્યાં સુધી પરંપરાથી ચાલી આવી છે. બધા માનવીઓને સમાન હક અને ન્યાય મળવા જોઈએ. અને એની સામે જો કોઈ પ્રકારનો અંતરાય આવે તો તે દૂર કરવો જોઈએ. સૈયદની દૃષ્ટિએ બુદ્ધિજીવીએ અંગત જીવન અને જાહેર જીવનનો સમન્વય કરતાં પણ શીખવું જોઈએ.બર્ટ્રાન્ડ રસેલ, સાર્ત્ર જેવા ચિંતકોએ જાહેર જીવનના પ્રશ્નોને અંગત સંવેદનાથી રસી દીધા હતા.

સૈયદ સાહિત્ય સાથે પ્રત્યક્ષ રીતે સંકળાયેલા છે એટલે દેશીવિદેશી સર્જકોનો અભ્યાસ હોય એ સ્વાભાવિક છે. તુર્ગનેવ, ફલોબેર, અને જોય્સની નવલકથાઓનો ઉપયોગ પોતાની વિચારણા દૃઢાવવા માટે કરે છે. જેમ્સ જોય્સની કૃતિ 'ધ પોર્ટ્રેટ ઑફ ધ આર્ટિસ્ટ એઝ અ યંગ મૅન'નો નાયક આવું કહે ત્યારે એમાંથી વિદ્રોહનો સૂર સંભળાશે :

'હું જે કરવાનો છું અને જે નથી કરવાનો તે કહી દઉં છું. હું જેમાં નથી માનતો તે કાર્ય કદી નથી કરવાનો, પછી એ મારું કુટુમ્બ હોય કે મારો દેશ હોય કે મારો ધર્મ કેમ ન હોય. જીવનની કોઈ રીતિમાં કે કળામાં હું મારી જાતને શક્ય એટલી મોકળાશથી અને પૂર્ણ રીતે અભિવ્યક્ત કરવાનો પ્રયત્ન કરીશ; મારા બચાવ માટે જે સાધનો મને યોગ્ય લાગશે તે જ હું ઉપયોગમાં લઈશ - એવાં સાધનો છે : મૌન, દેશવટો અને બુદ્ધિચાતુર્ય.'

પ્રજાના સાચા પ્રતિનિધિ બનવું અને ઉપર જોયું તેમ માત્ર દેશવાસીઓની જ નહિ પણ સમગ્ર વિશ્વના લોકોની મૂગી લાગણીઓને વાચા આપવાની કામગીરી કોઈ અમુક સમય માટે તો નિશ્ચિત ન કરી શકાય. મૂક પ્રજાજનોની સંવેદનાઓને વાચા આપવાની જવાબદારી ઘણા બધાએ સર્જકો ઉપર પણ ઢોળી છે. કેટલાક બુદ્ધિજીવીઓ અનુઆધુનિક યુગમાં આ પ્રકારની કામગીરી સ્વીકારતા નથી - દા.ત. લ્યોતાર. વળી, કેટલાક ચિંતકો સત્ય, સ્વતંત્રતા જેવાં મૂલ્યોને બાજુ પર મૂકીને જીવવા માગે છે. એવાં મૂલ્યો પર ભાર આપનારી ભૂતકાલીન સર્જનાત્મક કૃતિઓને બદલે માત્ર સ્થાનિક પરિવેશને આલેખતી કૃતિઓની મહત્તા તેઓ સ્થાપવા માગે છે. એ રીતે જોઈએ તો ફરી એક પ્રકારની સંકુચિતતા તરફ જવાનો જે અભિગમ વિકસી રહ્યો છે તે

સૈયદને ચિંત્ય લાગે છે. અનુઆધુનિકોથી જુદા પડીને તેઓ જણાવે છે કે ઘણી બધી વ્યાપક સમસ્યાઓનો મુકાબલો કરવાને બદલે લ્યોતાર જેવા સાંકડા ક્ષેત્રમાં પુરાઈ રહેવા માગે છે, આ ઘટનાને આળસની વાચક માની શકાય. પરંતુ એમાં આળસ વાંચવાને બદલે એવા કેટલાક અનુઆધુનિકોના વિશિષ્ટ અભિગમ તરીકે પણ ઓળખાવી શકાય અને એનો વિરોધ કરવાનો સૈયદને પૂરેપૂરો અધિકાર છે.

વર્તમાન સમયનાં જે દૂષણો પર સૈયદ આંગળી ચીંધવા માગે છે તે આ પ્રકારનાં છે : સમૂહ માધ્યમો અને વિજ્ઞાનનો દુરુપયોગ, તત્ક્ષણ ખ્યાતિ અને સફળતા, બધા જ પ્રકારના વિચારોનો પ્રસાર અને પ્રચાર, બધાં જ મૂલ્યોને પરિવર્તનશીલ માનવાનું વલણ, બધા જ વ્યવસાયોનું અન્તિમ લક્ષ્ય ધનોપાર્જન. 'માદામ બોવારી'ના સર્જક ફલોબેર માટે આ લેખકને માન એટલા માટે થાય છે કે એમની નવલકથાનાં મુખ્ય દૃશ્યો ઘોડદોડ, નૃત્યસમારંભ, હુલ્લડો, યાત્રા, જાહેરસભાની આસપાસ ગુંથાયાં છે અને આવનારા સમયનું ચિત્ર આ દૃશ્યોમાંથી સારી રીતે મળી રહે છે.

અમેરિકન સમાજશાસ્ત્રી સી. રાઈટ પીલ્સે છેક ૧૯૪૪માં જણાવ્યું હતું કે સામૂહિક કળા અને સામૂહિક વિચારોએ ઘણા બધાને નષ્ટ કરી રહ્યા છે. રાજકારણી માગને પહોંચી વળવા માટે કળા અને ચિંતનનો ઉપયોગ થઈ રહ્યો છે. આનો પ્રતિકાર કરવો જરૂરી છે. એટલે જ સૈયદ અવારનવાર આ ગ્રંથમાં કહે છે : આપણે હવે રાજકારણથી મુક્ત રહી શકવાના નથી. કોઈ પણ સર્જક કે વિચારક માત્ર પોતાની દુનિયામાં રચ્યાપચ્યા રહીને જીવન વીતાવી શકે એમ નથી. આમ તો અસ્તિત્વવાદીઓએ છાપરે ચઢીને જણાવ્યું હતું કે એક બાજુ ટોળું છે અને બીજી બાજુ વ્યક્તિ છે. પણ આ ટોળાની વિભાવના હવે બદલાઈ છે. વ્યક્તિની સામે મોટા મોટા સંકુલો, ઉદ્યોગો છે; રાજ્યસત્તા અને સમૂહમાધ્યમો છે. આ બધાની સામે અવાજ ઉઠાવવો એ હવે ખૂબ જ અઘરું કાર્ય બની ગયું છે. સસ્તાં સમાધાનો અને હાથવગા ઉકેલો ધરાવતા આ સમયના બુદ્ધિજીવીને લોકપ્રિયતા મળવાની શક્યતાઓ ઓછી છે. એને માત્ર આત્મસંતોષ જ મળવાનો છે.

એડવર્ડ સૈયદ ત્રીજા વિશ્વના પ્રતિનિધિ હોવાને કારણે અમેરિકા જેવા પશ્ચિમી દેશોના ટીકાકાર છે એમ કહેવામાં અનુદારતા છે. તટસ્થ રીતે જોતાં કોઈને પણ લાગશે કે આ સદીના પૂર્વાર્ધ સુધી સમગ્ર વિશ્વમાં યુરોપનું વર્ચસ રહ્યું હતું અને યુરોપે ત્રીજા વિશ્વની નરી ઉપેક્ષા કરી હતી. બ્રિટીશ સામ્રાજ્યવાદનો અંત આવતાં રાજકારણસંલગ્ન ભૂગોળ બદલાઈ ગઈ અને આજે હવે ત્રીજા વિશ્વના દેશો વિશે સભાનતા વધી છે. યુરોપ કે અમેરિકાના બુદ્ધિજીવીએ પણ હવે ત્રીજા વિશ્વનો વિચાર સમાનતાની ભૂમિકાએ જ કરવો રહ્યો. અમેરિકા અથવા પશ્ચિમ પાસે આજે જનસંપર્કનાં સાધનો વિપુલ છે, એમની માયાજાળ આખા જગતને આવરી લે છે એ ગૃહીત સ્વીકારાતું જાય છે. વળી, આમ કરવામાં ભાષાનો વિલક્ષણ ઉપયોગ કરવામાં આવે છે. અંગ્રેજી ભાષામાં અમે અને આપણે જેવી ભેદકરેખા નથી, એટલે હરહમેશ 'વી'નો ઉપયોગ કરવામાં આવે છે, એટલે નીતિ ઘડનારા ગમે તેટલા ઓછા હોય તો પણ 'આપણે આમ માનીએ છીએ' બોલીને મૂગી બહુમતિને પોતાના પક્ષે લઈ લે છે. આ મૂગી બહુમતિ લઘુમતિઓની માન્યતાથી વિરુદ્ધ પણ હોઈ શકે પણ એમના વિચારને વાચા આપનાર કોઈ

નથી. એ વાચા આપે કોણ ? જો બુદ્ધિજીવી પણ પોતાના દેશ, સંસ્કૃતિની સીમાઓમાં જ પુરાઈ રહે તો એની વિચારણા દૂષિત જ બનવાની. સ્વાભાવિક છે કે આ રીતે વિચારનારા ઓછી સંખ્યામાં હોય, તેઓ પોતાની આસપાસની, નિત્ય વ્યવહારજીવનની પરિસ્થિતિઓને બદલે થોડી સર્વસામાન્ય વિચારણાઓને પસંદ કરે છે. એડવર્ડ શીલ નામના ચિંતકે આ જ કારણે પ્રાસંગિક કે તાત્કાલિક અનુભૂતિઓની પાર ઝાંખી કરવા બુદ્ધિજીવીઓને અપીલ કરી હતી. આવી ભૂમિકા જ્યારે સાતત્યપૂર્ણ રીતે અપનાવાય ત્યારે એની વિચારણા સ્વાભાવિક રીતે સંશયવાદી બને છે.

એડવર્ડ સૈયદની આ વિચારણાના સંદર્ભે જ આ સદીમાં વિવાદાસ્પદ બનેલી કેટલીક વ્યક્તિઓને સમજી શકાય. સૈયદે જેમનાં દૃષ્ટાંતો નથી આપ્યાં તેમને યાદ કરી શકાય. અમેરિકન રેડ ઇન્ડિયનોના હિત માટે લડનારી હોલીવુડની અભિનેત્રી જેન ફોન્ડા, ડ્રેફિયસ નામના નિર્દોષ યહૂદી લશ્કરી અમલદારને દેશદ્રોહના આરોપમાંથી બચાવવા ફ્રેન્ચ એમિલ ઝોલાએ ચલાવેલી લડત, અમેરિકાની વિશ્વયુદ્ધમાં સંડોવણી સામે મોરચો માંડીને બેઠેલા અને દેશદ્રોહનો આરોપ જેના ઉપર મૂકવામાં આવેલો તે એઝરા પાઉંડ, યુરોપીઅનોએ ચલાવેલી કત્લેઆમને વિષય બનાવીને 'ડાર્કનેસ એટ નૂન' નવલકથા લખનાર જોસેફ કોનરેડ વગેરે વગેરે.. સાવ પરંપરાગત પરિભાષામાં કહેવું હોય તો કહી શકાય કે જેનો વિચાર અંગત રીતે ન કરીએ એનો વિચાર સામા માટે પણ ન કરીએ. એટલે માત્ર આપણા દેશવાસીઓનાં જ હિત નહીં પણ સમગ્ર માનવજાતનાં અને એથીય આગળ વધીને કહીએ તો સમગ્ર સૃષ્ટિનાં હિત હૈયે વસેલાં હોવાં જોઈએ. એ રીતે ઉમાશંકર જોશીની 'વિશાળે જગવિસ્તારે નથી એક જ માનવી'વાળી વાર વધુ સ્વીકૃતિયોગ્ય પુરવાર થાય.

ત્રીજા વ્યાખ્યાનમાં બુદ્ધિજીવીઓને વેઠવા પડતા દેશવટાની વાત આવે છે. અહીં સ્થળાંતરની સમસ્યાને જુદી રીતે ચર્ચવામાં આવી છે. વિશ્વમાં ઘણી બધી પ્રજાઓ સ્થળાંતરમાંથી પસાર થઈ છે. આ ઘટના આદિકાળથી ચાલી આવી છે પણ ભૂતકાળ કરતાં સમકાલીન સ્થળાંતરો ઘણી બધી રીતે જુદાં પડે છે. અમેરિકા તો વસાહતીના દેશ તરીકે જ ઓળખાયો છે અને બીજા વિશ્વયુદ્ધ વખતે તો યુરોપના કેટલા બધા કળાકારો, વિજ્ઞાનીઓ, ચિંતકો, ટેકનિશ્યનોને અમેરિકાએ આશ્રય આપ્યો હતો. આમાંથી ઘણા બધા કોઈ ને કોઈ રીતે ગોઠવાઈ ગયા પણ સૈયદની દૃષ્ટિએ બુદ્ધિજીવી પોતાની જાતને નવા વાતાવરણમાં ગોઠવી શકતો નથી. એ પોતે પણ સ્થળાંતર કરીને આવેલા છે એટલે પોતાની આત્મપ્રતીતિનો રણકો ઉમેરીને વાત મૂકે છે. આવો બુદ્ધિજીવી હમેશાં મુખ્ય પ્રવાહથી અળગો રહે છે, પોતે જે બધાંને ત્યજીને આવ્યો છે એની વેદનાને તે ભૂલી શકતો નથી.

સૈયદ હજુ એક ડગલું આગળ વધીને વિચારે છે. દેશવટો પોતાના દેશમાંય સંભવી શકે. બુદ્ધિજીવીઓ મુખ્ય પ્રવાહથી અળગા રહે, ઈનામઅકરામોથી અળગા રહે, સત્તાપ્રતિષ્ઠાલક્ષ્મીને ઠોકર મારે પણ આ બધું ગુમાવીનેય એ વ્યક્તિ પોતાની જાતને વફાદાર રહે છે, ઘણું બધું એ રીતે મેળવી-શકાય છે અને એમાં સૌથી મોટી વસ છે આત્મસંતોષ.

દેશવટાની સ્થિતિમાં તેને તુલના કરવા માટે અવકાશ મળે છે. અમેરિકા ઈસ્લામના કટ્ટરવાદથી ચોંકે પરંતુ યહૂદીઓના કે કે ખ્રિસ્તીઓના કટ્ટરવાદને ઉવેખે. ભારત જેવા દેશમાં

ભાતીગળ સંપ્રદાય, જાતિઓ હોય ત્યાં તો બુદ્ધિજીવીએ સતત તુલના કરીને એક વ્યાપક પરિપ્રેક્ષ્ય કેળવવો જોઈએ એમ સૈયદની વાત પરથી આપણને સમજાશે. આનો અર્થ એવો નથી થતો કે વ્યક્તિએ સંપ્રદાયનિષ્ઠા બતાવવાની જ નહીં પરંતુ એવી જ નિષ્ઠા સામી વ્યક્તિ પણ ધરાવી શકે એટલી સાદી વાતનો સ્વીકાર ફરી ફરી કરાવવા મથવું જોઈએ. માનવીમાં મૂળભૂત રીતે ઝનૂન હોય છે, એટલે માત્ર ધર્મસંપ્રદાયના સંદર્ભમાં જ નહી, અન્ય બાબતોમાંય એવું જ ઝનૂન જોવા મળતું હોય છે. ધર્મસંપ્રદાયનું ઝનૂન નરી આંખે વરતાઈ જાય, જ્યારે અન્ય પ્રકારનાં ઝનૂન જલદી વરતાઈ ન આવે અને તે વધારે ખતરનાક પુરવાર થાય. આવાં બધાં જ પ્રકારનાં ઝનૂનોથી દૂર રહેવા માગતો માનવી પોતાને જીવવા માટેની જગ્યા ક્યાં શોધશે ? એ હમેશાં પરિઘ પર જ રહેવા સર્જાયેલો છે, એને એ જ રીતે ત્યાં રાખવામાં આવે છે.

ચોથા વ્યાખ્યાનમાં સૈયદે આર. ડીબ્રે ના ગ્રંથ 'ટીચર્સ, રાઈટર્સ, સેલિબ્રિટીસ : ધ ઈન્ટેલેક્ચ્યુઅલ્સ ઑફ ફ્રાન્સ'નો આધાર લીધો છે.આ પુસ્તકના લેખકને બોલિવિયાની સરકારે ચિ ગુવેરા સાથેના સંપર્કને કારણે ત્રીસ વર્ષની સજા કરી હતી, છેવટે ફ્રાન્સના પ્રમુખ મિતરાંના સલાહકાર બન્યા હતા. ઈ.સ. ૧૮૮૦થી૧૯૩૦ સુધીના સમયગાળામાં પ્રવર્તેલી બૌદ્ધિકોની પરિસ્થિતિનો અહી વિચાર કરવામાં આવ્યો છે.

એ તો જાણીતી ઘટના છે કે ફ્રાન્સમાં સાર્ત્ર, સીમોં દ બુવા, કામૂ, મોર્વા, જિદ, મોલરો જેવા સર્જકો-વિચારકો વિદ્યાપીઠોના અધ્યાપકો કરતાં પણ વધારે પ્રભાવક નીવડ્યા હતા. નવાં પ્રકાશનગૃહોના પ્રભાવને કારણે પણ વાતાવરણ સુધર્યું હતું. મોલરો જેવાએ દૃશ્યકળાઓનાં પુસ્તકોને 'મ્યુઝિયમ વીથાઉટ વોલ્સ' તરીકે ઓળખાવ્યાં હતાં અને એમને વધારે પ્રભાવશાળી બનાવ્યાં હતાં.૧૯૩૮ પછી બુદ્ધિજીવીઓ અને પ્રકાશકોના સંબંધોમાં ઓટ આવી અને બુદ્ધિજીવીઓ સમૂહમાધ્યમો પાસે ગયા. આ માધ્યમોએ પરંપરાગત બૌદ્ધિક મૂલ્યોને તિલાંજલિ આપી.

આ સમગ્ર પરિસ્થતિનો અભ્યાસ કર્યા પછી પ્રશ્ન થાય છે કે સમૂહ માધ્યમોના દરમાયા પર નભતો બુદ્ધિજીવી વર્ગ પોતાનો સ્વતંત્ર અવાજ ટકાવી શકશે ખરો ? આમ છતાં કેટલાંક નિયંત્રણો તો સ્વીકારવાનાં જ રહે છે એટલું સૈયદ કબૂલે છે. બુદ્ધિજીવીએ નોકરી ક્યાં કરવી ? પોતાના વિચારો ક્યાં પ્રદર્શિત કરવા ? એને ટકી રહેવા કોઈ ને કોઈ તો આધાર તો જોઈએ. એ જ્યાં હોય ત્યાં એણે પોતાની પ્રભાવકતા પ્રગટાવવી જોઈએ. એ શિક્ષક હોય તો વર્ગની ચાર દીવાલોની બહાર જે બને છે તે વિશે એ શું વિચારે છે, જો એ વિચારે નહીં તો સમાજપરિવર્તન એના દ્વારા શક્ય બનવાનું નથી. આંકેલી સીમાઓની બહાર નહીં જવાની જો એની પ્રતિજ્ઞા હશે તો એ સમાજને લાંબે ગાળે વિઘાતક પુરવાર થશે.

બુદ્ધિજીવીઓ સામે સૈયદની દૃષ્ટિએ ચાર અંતરાયો છે. સૌથી પહેલો અંતરાય કોઈ એક ક્ષેત્રના પ્રભુત્વનો છે. આપણા વર્તમાન શિક્ષણજગતની વિશિષ્ટતા એ છે કે જેમ જેમ એમાં આગળ વધવામાં આવે તેમ તેમ જ્ઞાનનું ક્ષેત્ર સીમિત થતું જાય છે. તબીબી વિદ્યામાં તો હવે જનરલ પ્રેક્ટીશનર, જનરલ ફિઝીશ્યન કે સર્જ્યન જેવાંને ઓછું મહત્ત્વ આપવામાં આવે છે. મધ્યકાલીન સાહિત્યમાં રુચિ ધરાવનારને આધુનિક સાહિત્ય વિશે કશી ગતાગમ ન પણ હોય. તો પછી સમાજવિદ્યા કે મનોવિજ્ઞાનની વાત જ ક્યાં કરવી ? કોઈ પણ શાખામાં કે કોઈ

પણ વિદ્યાશાખામાં પ્રભુત્વ મેળવવાનો અર્થ એટલો કે ટેકનિકલ જાણકારી વધારે ને વધારે સંચિત થતી જાય. સૈયદ સાહિત્યવિવેચનનું દૃષ્ટાંત આપીને કહે છે કે આપણે કૃતિની ટેકનિક પર એટલો બધો ભાર આપ્યો કે એ કૃતિને શક્ય બનાવતી વાસ્તવવિકતાઓ, અનુભૂતિઓની ઐતિહાસિક સૂઝને બાજુ પર મૂકી. માત્ર પદ્ધતિઓ, ટેકનિકો ઉપરાંત બીજું કશું મહત્ત્વનું છે એના પર પણ આપણું ધ્યાન જવું જોઈએ.

જે વિષયમાં આપણું પ્રભુત્વ હોય એના પર જ્યાં સુધી કોઈ સંસ્થાકીય મહોર ન વાગે ત્યાં સુધી કોઈ એને પ્રમાણભૂત ગણવા તૈયાર નથી એ આપણા સમાજની બીજી મુશ્કેલી છે. અહીં સંસ્થા, સમાજ, દેશને પર્યાય ગણી શકાય. વળી પશ્ચિમપ્રભાવિત દેશોમાં તો જ્યાં સુધી અમેરિકન યુનિવર્સિટીમાં જો તમે તાલીમ ન લીધી હોય તો તમને કોઈ સાંભળવા તૈયાર નહીં થાય. સૈયદ નોમ ચોમસ્કીનું દૃષ્ટાંત આપે છે. વિયેટનામ યુદ્ધ વખતે તેમણે ભેગી કરેલી સામગ્રી કહેવાતા નિષ્ણાતોની સામગ્રી કરતાંય વધારે હતી પણ ચોમસ્કીને અમેરિકન વિદેશનીતિ પર બોલવાનો અધિકાર નથી એમ ત્યાંનું તંત્ર તો માનવાનું.

અમેરિકન યુનિવર્સિટીઓ અને રાજ્યતંત્ર વચ્ચેના સંબંધોથી મોટા ભાગની પ્રજા અજાણ છે, ભારત જેવા દેશોમાં તો રાજ્ય અને સંસ્થાઓ વચ્ચે અનુદાનના પ્રશ્નો છે જ, એવા પ્રશ્નો અમેરિકામાં નથી. પણ અમેરિકન યુનિવર્સિટીઓને અબજો રૂપિયા યુદ્ધસંશોધન માટે આપવામાં આવે છે. મોટા મોટા ઉદ્યોગગૃહો પણ જ્યારે નાણાં ફાળવે છે ત્યારે એ સંશોધનનો ઉપયોગ એમના નફા માટે જ થતો હોય છે. એટલે જ હવે બુદ્ધિજીવીએ સતત પ્રશ્ન પૂછવો જોઈએ કે આ કાર્ય કોણ કરે છે, કોને એમાંથી લાભ થાય છે?

રાજ્યકર્તાઓની બીજી વિશિષ્ટતા એ છે કે તેઓ ભાષાને વિકૃત કરે છે. સૈયદ એક વિમાનીનું દૃષ્ટાંત આપે છે.વિયેટનામ યુદ્ધમાં સંડોવાયેલા એ વિમાનીને ત્યાં તમે શું કરતા હતા એવો પ્રશ્ન પૂછવામાં આવ્યો ત્યારે ઉત્તર મળ્યો કે લક્ષ્યસિદ્ધિ. વાસ્તવમાં તો અમાનુષી રીતે બોમ્બમારો કરીને ગામડાં તારાજ કરવાની ઘટનાને અમેરિકાના શાસને લક્ષ્યસિદ્ધિ તરીકે ઓળખાવી હતી. હવે આવા શાસન માટે કરવામાં આવતી કોઈ પણ પ્રવૃત્તિમાં સ્વતંત્ર નિર્ણયશક્તિ કે નીતિપાલન સંભવે જ કેવી રીતે? પણ રાજ્ય પાસે અઢળક સત્તા અને સંપત્તિ છે. બુદ્ધિજીવીને આ બન્નેની લહાણ કરાવીને સત્તાધીશો એમને ખરીદી લે છે એમ કહીએ તોય ચાલે. એટલે જ સૈયદે સમૂહમાધ્યમોના સલાહકાર બનવાનાં આમંત્રણો અસ્વીકાર્યા હતાં. પોતાના વિચારોનો ઉપયોગ પાછળથી કઈ રીતે કરવામાં આવશે એની કશી ખાત્રી સમૂહમાધ્યમો આપે એ વાતમાં માલ નથી.

આ સમયમાં બુદ્ધિજીવીએ એટલું યાદ રાખવું જોઈએ કે આ જગત માનવીય પુરુષાર્થ દ્વારા સર્જાયું છે એટલે જ અહીં કોઈ પણ પ્રકારના સાક્ષાત્કાર, દિવ્ય સંદેશ, દિવ્ય પ્રતિનિધિત્વ જેવાને કશું સ્થાન નથી. જેઓ પોતાને પવિત્ર ગ્રંથોના રક્ષકો તરીકે ઓળખાવે છે તે બધાથી બચીને ચાલવું જોઈએ. એટલા જ માટે વૈચારિક સ્વાતંત્ર્ય ઉપરના આક્રમણને અહીં કોઈ સ્થાન નથી. 'સત્ય અમારા પક્ષે છે, માટે તમે અમને અનુસરો.' આમ કહેનારાઓની સંખ્યા જ્યારે વધી રહી હોય ત્યારે એનાં ભયાનક પરિણામો કેટલાં ખતરનાક આવશે એ પણ સમજી લેવું જોઈએ, બીજાઓને સમજાવવું જોઈએ. તટસ્થ બુદ્ધિથી વિચાર કરવાની આદતો કેળવવી

જોઈએ. પરદેશીઓની હિંસાની ટીકા અને સ્વદેશીઓની હિંસાની સામે મૂગી સંમતિ ન ચાલે. માનવઅધિકારો સમાનતા, એક સરખો ન્યાય માગે છે. એટલે જ કોઈ પણ પ્રકારના વિશેષાધિકારો સામે બુદ્ધિજીવી તો લડત જ માંડે. જો કોઈ પણ તંત્ર સમાજને, બૃહદ્ સમાજને, જવાબદાર રહેવાની કામગીરી બજાવતો હોય તો તો કોઈ પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થતો જ નથી.

અમેરિકન સમાજ કેટલાક કાલ્પનિક ભય દાયકાઓ સુધી ટકાવી શકે છે એ વાત હવે તો સ્પષ્ટ થઈ ગઈ છે. સામ્યવાદની ટીકા કરો એ અમેરિકન સરકારને ગમે એટલે કેટલા બધા ગ્રંથોને અમેરિકાએ પરોક્ષ રીતે પ્રસારિત કર્યા. આવા ગ્રંથોનું એક પ્રતિનિધિરૂપ દૃષ્ટાંત 'ધ ગોડઝ ધેટ ફેઈલ્ડ' (સં. રિચાર્ડ ક્રોસમેન) ધરી શકાય. અમેરિકાએ સી.આઈ.એ. જેવી સંસ્થા દ્વારા આ ગ્રંથને દુનિયાને ખૂણે ખૂણે પહોંચાડવાની વ્યવસ્થા કરાવી આપી હતી. ઘણી વાર 'એનકાઉન્ટર' જેવા સામયિકને ભરપુર માત્રામાં આર્થિક સહાય પણ પૂરી પાડી હતી. હવે જ્યારે રશિયા સામે મોરચો માંડવાનો રહ્યો નથી ત્યારે અમેરિકા ત્રીજા વિશ્વ સામે મોરચો માંડશે.

આ ગ્રંથ આપણા કેટલાક માની લીધેલા ખ્યાલો સામે મોરચો માંડે છે. આજે તો ભારત જેવા દેશમાં તીવ્ર સાંસ્કૃતિક અને રાજકીય કટોકટી ઊભી થઈ છે. રાજકારણીઓ જુગુપ્સાજનક વર્તાવો કરી રહ્યા છે અને સામાન્ય માનવી એની સામે કશું જ કરી શકતો નથી. આ સંજોગોમાં હવે કદાચ બુદ્ધિજીવીએ કોઈ પાઠ ભજવવાનો નહીં રહે. સામાન્ય માનવી પાસે ગયા વિના છૂટકો નથી. એને સમૂહમાધ્યમોની પકડમાંથી છોડાવવો પડશે. આ પકડ કેમે કરી ઢીલી ન થાય એની બધી જ ગોઠવણ શાસકોએ કરી રાખી છે. જોઈએ, કોણ કેવી રીતે આગળ આવે છે.

રામસિંહજી રાઠોડ

તેરાની રામકથાચિત્રપરંપરા

મંદિરો, કિલ્લાઓ અને મકાનોની દીવાલો પર રામાયણના પ્રસંગોનું ચિત્રણ કરવાની પરંપરા કદાચ રામાયણ જેટલી જ પ્રાચીન છે. આમ છતાં અત્યંત સુંદર, સમૃદ્ધ અને ખૂબ જ સારી હાલતમાં સચવાયેલાં ભીંતચિત્રોની સળંગ હારમાળા જવલ્લે જ મળી આવે અને એવી શોધ વિરલ ગણાય.

કચ્છનાં પરંપરાગત ચિત્રો અને લોકચિત્રોમાં રસ લેવાનું વલણ તાજેતરનાં વર્ષોમાં જોવા મળ્યું છે પણ કચ્છ જિલ્લાના તેરા કિલ્લા ખાતે રામાયણનાં ભીંતચિત્રોની જે સુંદર હારમાળા મળી આવી છે તે કળાવર્તુળોમાં ખાસ્સાં પ્રતિભાવો જન્માવશે અને રામાયણના અભ્યાસીઓ માટે તથા કળાના ઇતિહાસકારો માટે ભવિષ્યમાં ખૂબ જ રસપ્રદ નીવડશે.

ગુજરાત રાજ્યની પશ્ચિમ સરહદે આવેલ તેરા કિલ્લો કચ્છનાં મેદાનોમાં ખાસ ધ્યાન ખેંચે છે. તે ત્રિતરાના કાંઠે આવેલો છે. ત્રિતરા છાતસર, સુમરાસર અને ચાતસર એમ ત્રણ સરોવરોનો સંગમ છે. ભુજની પશ્ચિમે ૮૫ કિ.મી. દૂર અબડાસા તાલુકામાં તેરાનો કિલ્લો આવેલો છે.

૧૯૫૪માં તેરા ચિત્રો અને ભીંતચિત્રોનો અદ્ભુત ખજાનો જ્યારે પહેલી વાર મારી નજરે પડ્યો ત્યારે હું કચ્છ રાજ્યનાં મંદિરો, હવેલીઓ અને ભીંતચિત્રોનું સર્વેક્ષણ કરવા નીકળ્યો હતો. કિલ્લો ત્યારે ઠાકોરની માલિકીનો હતો. કિલ્લાના આઉટહાઉસ, આવકારખંડો, સભાખંડોની મુલાકાત તો હું સરળતાથી લઈ શક્યો પણ ભીંતચિત્રો તો મને કહેવામાં આવેલું કે શયનખંડોમાં છે અને એક પરાયી વ્યક્તિ તરીકે ત્યાં હું પ્રવેશ કરું કેવી રીતે ?

હું આમતેમ આંટા મારતો હતો અને હતાશ થયો હતો ત્યારે એક વૃદ્ધ મારી વ્હારે આવ્યા. કોઈક પ્રકારનું સમારકામ ચાલતું હતું અને યુવરાણીના જનાનખાનામાં મજૂરો જઈ શકતા હતા. એ વૃદ્ધે મને મજૂરનો પોષાક પહેરાવી દીધો અને થોડી જ વારમાં હું એ સુંદર, ભવ્ય ચિત્રોની સામે ઊભો રહી ગયો. એ ચિત્રો ખૂબ જ સારી હાલતમાં હતાં. રામાયણનો સાચો મર્મ એ પ્રગટ કરતાં હતાં અને આ ખજાના વિશે જાણવા હું વધારે આતુર બન્યો.

સ્થાનિક નોંધો પ્રમાણે કિલ્લાના દરબારગઢનો જીર્ણોદ્ધાર ૧૮૪૫માં સુમરાજીએ મહારાવ દેશલજીનાં કહેવાથી કરાવ્યો હતો. દેશલજીનો સૌથી લાડકો દીકરો ગગુભા ઉર્ફે હમીરજી સૌથી નાનો હતો એટલે રાજગાદીનો વારસ બની શકે એમ નહોતું. આ ખોટ પૂરી કરવા માટે દેશલજીએ તેને તેરા જાગીરના શાસક તરીકે નીમવાનો નિર્ણય કર્યો. એ કિલ્લાના પુનરુદ્ધાર માટે સલાટો બેસાડ્યા; અને એ સમયની પરંપરા અનુસાર નવા નિવાસસ્થાનને પવિત્ર બનાવવા અને ત્યાં રહેનારાઓને આશીર્વાદ આપવા રામાયણનાં ભીંતચિત્રોનું નિર્માણ થયું. ઈ.સ. ૧૮૮૦માં ગગુભાએ કિલ્લામાં પ્રવેશ કર્યો.

ગગુભા પોતે રામભક્ત હતા. પોતાના દિવસનો આરંભ શક્ય તેટલી સારામાં સારી રીતે થાય એ માટે તેમણે પોતાનો પલંગ એ રીતે ગોઠવ્યો કે દરરોજ સવારે ઊઠતાં વેંત એમની નજરે રામજન્મનું દૃશ્ય પડે.

ચિત્રની હારમાળા પૂર્વીય દીવાલના જમણા ખૂણેથી ઘડિયાળના કાંટાની અવળી દિશામાં-બહુ સરળતાથી ગરદન ફેરવી શકાય માટે - શરૂ થાય છે અને દક્ષિણ દીવાલના ખૂણે રાજ્યાભિષેકના દૃશ્ય આગળ પૂરી થાય છે.

આ આખી હારમાળા(૨૧.૯ મીટર લાંબી અને ૮૭ સે.મી. પહોળી) એક ઓરડાની ચાર દીવાલોમાં છે. ઓરડાને એક બારણું અને ચાર બારીઓ છે, બબ્બે બારી નાની દીવાલે છે. અંદરની બાજુએ દીવાલો ૩.૬ મીટર ઊંચી છે. જમીનથી ઊંચે ૨.૨મીટરે પથ્થરની સળંગ અભરાઈ છે; એની ઊંચે ૨૭ સેમી. જેટલે અંતરે આ ભીંતચિત્રો છે. પૂર્વની દીવાલે આ હારમાળા બે વેન્ટીલેટરના કારણે તૂટે છે.

સમક્ષિતિજ હારમાળામાં ચિત્રની ઉપર અને નીચે બે જાડી રેખાઓ લાલ અને કાળા રંગોમાં ખેંચેલી છે, એને કારણે આંખોને વાર્તાના સાતત્યનો અને સુગ્રથિતતાનો ખ્યાલ મળી રહે છે.

આ બધાં ચિત્રો સંસ્કૃત રામાયણને નહીં પણ રામરંઘની પરંપરાને અનુસરે છે અને બધાં પાત્રો પણ લોકપરંપરા અનુસારનાં છે, તેમનો પહેરવેશ સ્થાનિક છે.

આખી હારમાળામાં ક્યાંય પણ આકાશ, ક્ષિતિજ, વાદળ કે ભૂમિ જોવા મળતાં નથી, જાણે કે આ મહાકાવ્યની કાલાતીતતા અને વૈશ્વિકતા સૂચવાતી ન હોય ! બધા જ આકાર ને મનુષ્યાકૃતિઓ સુદ્ધાં મુક્તપણે તરતી લાગે છે. બહુ ખુલ્લો અવકાશ આપવામાં આવ્યો નથી અને મુક્તપણે તરતા હોવાના આ ભાવને સંતુલિત કરવા અવકાશને અર્થપૂર્ણ રીતે ભરી દેવામાં આવ્યો છે. અભિવ્યક્તિની આ એક પરંપરા કૃતિને વિશિષ્ટ લાક્ષણિકતા અર્પે છે. તત્કાલીન કચ્છમાં પ્રવર્તતી શૈલી એમાં પ્રતિબિંબિત થાય છે.

ચૂના અને સાગોળના તાજા પ્લાસ્ટરવાળી ભીંત પર આ ચિત્રહારમાળા દોરવામાં આવી હતી. સૌથી પહેલાં એક વિશિષ્ટ પ્રકારની પીંછી વડે રેખાંકનો કરવામાં આવ્યાં હતાં. આછા રાતા રંગમાં આ રેખાંકન ખૂબ જ આત્મવિશ્વાસથી કરવામાં આવ્યું હતું, રેખાંકન કર્યા પછી એમાં ફેરફાર કર્યાનાં કે ભૂંસવાનાં કોઈ ચિહ્ન જણાતાં નથી. આ રેખાંકનોના સહજ વળાંકો સમગ્ર હારમાળાને જકડી રાખે છે. ત્યાર પછી આકૃતિઓમાં યોગ્ય રંગ પૂરવામાં આવ્યા છે, મોટે ભાગે આ રંગો વનસ્પતિમાંથી, સ્થાનિક ખનિજોમાંથી કે ત્યાંની જ જૈવિક સામગ્રીમાથી મેળવવામાં આવ્યા છે. આ બધાનો ઉપયોગ કરવામાં પુષ્કળ કાળજી રાખવામાં આવી છે.

રંગો સ્વાભાવિક લાગે એ રીતે પ્રયોજાયા છે અને મોકળાશથી દોરાયેલી રેખાઓ વડે એ સંતુલિત થાય છે.

અહી વપરાયેલા મુખ્ય રંગો લાલ, સિંદુરિયો, પીળો, ભૂરો અને લીલો છે. આ બધાના સંયોજનમાંથી અપૂર્વ રંગછટા ઊભી થાય છે. ચૂને ધોળેલી દીવાલના કુદરતી ધોળા રંગનો પણ ઉપયોગ કરી લેવામાં આવ્યો છે. રાતા અને પીળા ટીન્ટના રંગોને ખૂબ જ સારી રીતે આસપાસના ખડકોમાંથી મળતા પીળી માટી કે ગેરુ સાથે સારી રીતે સાંકળી દેવામાં આવ્યા છે.

આ ભીંતચિત્રોની અસર વધારવા માટે કેટલીક ટેકનિકોનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. પાણીની ઉપસ્થિતિ બતાવવા માટે સમુદ્રીરંગ ને ઝીણી કાળી ઊંચીનીચી રેખાઓનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે, એને કારણે વહેતા પાણીનો ભાસ થાય છે. પ્રકૃતિનાં બધાં જ તત્ત્વોને કુશળતાથી આલેખવામાં આવ્યાં છે. વનસ્પતિસૃષ્ટિ, પ્રાણીસૃષ્ટિ, સુશોભિત ફૂલવેલ, ખડકો અને નદીઓ પરંપરાગત રીતે પણ વિગતે આલેખાયાં છે.

સ્થાપત્યની રીતે જોવા જઈએ તો આ ભીંતચિત્રો સ્થાનિક બાંધકામની પરંપરાઓને સૂચવે છે. બધા જ મંડપો, મહેલો, આશ્રમો, ઝૂંપડીઓ અને મંદિરો આસપાસના વિસ્તારોનાં બાંધકામ જેવાં લાગે છે. તેરા વિસ્તારનાં ઘણાં મકાનો, મંદિરો અને મસ્જિદોમાં સોનેરી રંગના પથ્થરોમાં ઝીણી કોતરણી કરીને ઝરુખા કાઢવામાં આવ્યા છે. તેમાં આશ્રમો કે મઠોમાં જોવા મળે એવાં ભીંતચિત્રો પણ જોવા મળે છે. આ ઝરુખા અને ચિત્રો, પ્રવેશદ્વારો અને દરવાજાઓની આસપાસ આલેખાયા છે.

રામાયણમાં એક પ્રસંગે રાવણનો પુત્ર ઈન્દ્રજિત એક દેવીને પ્રસન્ન કરવા યજ્ઞ કરી રહ્યો હતો. બીજે જોવા મળે છે તેમ અહીં કચ્છી કામાગારે પોતાને પરિચિત સ્થાનિક દેશદેવી આશાપુરાનો મોડેલ તરીકે ઉપયોગ કર્યો છે. મકાનોની ચીજવસ્તુઓ આલેખવા માટે તેણે ભુજના આયનામહેલની સામગ્રીનો ઉપયોગ કર્યો; ઝૂલતી ધજાઓ, દીવાની હાંડીઓ, છોડનાં કૂંડાં, ઝરુખા પરનાં તોરણો/પડદાઓ પરંપરાગત શૈલીમાં ઢાળવામાં આવ્યા છે. ચિત્રોમાં વાહનો તરીકે ઘોડા, પાલખી અને વિમાન(એરોપ્લેન)નો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે.

શારીરિક વિગતો અને પહેરવેશ પણ સ્થાનિક પ્રભાવ સૂચવે છે. સ્ત્રીઓનાં જ નહીં પણ સ્વર્ગીય દેવીઓનાં શારીરિક લક્ષણો અને પહેરવેશ કચ્છી છે. તેમની કેશકલા પણ આસપાસના વિસ્તારની સ્ત્રીઓના જેવી જ છે. કપડાં પરની ભાત અને ભરતગૂંથણ સામાન્યરીતે વપરાશમાં હોય તેવાં છે. સ્ત્રીઓના ચણિયામાં અહીં તેરા વિસ્તારમાં જે ભણશાળી ભરતકામ પ્રચલિત છે તેનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે.

રગબેરંગી પાઘડીઓ અને માથા પરના પોશાક આ પ્રદેશમાં વારતહેવારે પહેરાતાં પોશાકની યાદ અપાવે છે; ગુહ રાજા અને બીજાઓએ જે પાઘડી પહેરી છે તે લોહાણા અને ભાટિયાઓ પહેરે છે તે પ્રકારની છે.

સમકાલીન રંગ અને જીવનશૈલીઓના આ ઉપયોગને કારણે આ આખી હારમાળાને એક જુદા પ્રકારનું લાવણ્ય સંપડાવી આપે છે અને સાથે સાથે ભીંતચિત્રો સાથે તાદાત્મ્ય કેળવાય છે.

આ આખી ચિત્રમાળા વિષ્ણુધર્મોત્તરપુરાણની પરંપરા અનુસાર છે. સમગ્રતયા કળાકારોએ નવ રસથી સમૃદ્ધ સૃષ્ટિ આલેખી છે. જો કે અહીં બીભત્સ રસને ટાળવામાં આવ્યો છે. કોઈ ચિત્ર જોઈને તિરસ્કારની ભાવના જાગવી ન જોઈએ એવી ભાવના અહીં કામ કરી ગઈ હશે.

આનું દૃષ્ટાંત રાવણના એક ચિત્રમાં જોવા મળે છે. રાવણના હાથ માટીવાળા બતાવવામાં આવ્યા છે પણ તે લોહીથી ખરડાયેલા નથી.

અહીં રમૂજી આલેખનો પણ જોવા મળશે. રાવણના મસ્તકે ઘણા મુગટ ઉપર ગધેડાનું મસ્તક મૂકવામાં આવ્યું છે. તેનામાં ગધેડાની બુદ્ધિ છે એમ કળાકાર સૂચવવા માગતો હતો.

આ હારમાળામાં ભારતીય લોકકળાનાં બધાં જ લક્ષણો પ્રયોજાયાં છે, અને સાથે સાથે સ્થાનિક પરંપરાનો ઉપયોગ પણ કરવામાં આવ્યો છે.એનું કારણ એ ધરી શકાય કે ભક્તિભાવથી પ્રેરાઈને રાજકુટુંબે પોતાની સાથે તેરાના કિલ્લામાં તે સમયે ભુજમાં પ્રચલિત કચ્છી કામાગાર કલમ શૈલી દાખલ કરી હતી.

કચ્છના દરબારોમાં ભીંત સુશોભનકારો, વ્યક્તિચિત્રણકારો અને કળાકારો મોટે ભાગે ગુજ્જર સુથાર, રૂપાગઢા સલાટ અને અમુક અંશે મુસ્લિમ કારીગરો હતા. તેરા કિલ્લામાં આ ચિત્રાંકન કોણે કર્યું તેની જાણ નથી. સ્વાભાવિક રીતે જ એ કળાકાર રામાયણથી સુપરિચિત હતો અને જે ઉત્સાહથી તેણે આ ભીંતચિત્રો દોર્યાં છે તે નોંધપાત્ર છે.

કોઈ પણ કળાસ્વરૂપ સાથે કોઈ જાતિ કે ધર્મને જોડવા અસંગત છે. વધુ સારો રસ્તો તો એ છે કે શૈલીની સાથે ભૌગોલિક નામ જોડવાં અને એ જ રીતે આ શૈલીને ઓળખવામાં આવી છે.

રાજા ભોજ 'સમરાંગણ સૂત્રધાર'માં કહે છે :

કેટલાક માત્ર શાસ્ત્ર જાણે છે, કેટલાક એને વ્યવહારમાં ઉતારી જાણે છે. જેઓ શાસ્ત્ર જાણે છે તેઓ એ પ્રકારનું આચરણ કરી શકતા નથી અને જેઓ આચરણ કરી જાણે છે તેઓ શાસ્ત્ર જાણતા નથી. પણ જે આ બન્ને જાણે છે તે જ સાચો ચિત્રકાર છે.

તેરા કિલ્લામાં જે ચિત્રકારે આ લોકરામાયણ આલેખ્યું છે તે સ્વાભાવિક રીતે જ આપણને ભાવવિભોર કરી જાય છે અને હૈયાંને છલકાવી દે છે.

કચ્છ એન્ડ રામરંગ નામના પુસ્તકમાંથી સાભાર

નીના ભાવનગરી

ગ્રંથસમીક્ષા

(સામાન્ય રીતે એતદ્દમાં સમીક્ષાઓ પ્રગટ થતી નથી. એ માટે એતદ્દની થોડી અનિયમિતતા પણ જવાબદાર છે. ઘણા મિત્રો એતદ્દમાં સમીક્ષાઓ નિયમિત રીતે પ્રગટ થવી જોઈએ એવો આગ્રહ રાખે છે. હવે પછીના એકબે મહિનાઓમાં એતદ્દને નિયમિત બનાવી સમીક્ષાઓ આપવાનો અમે પ્રયત્ન કરીશું.

નીના ભાવનગરીની આ સમીક્ષા સંબંધકર્તા ગ્રંથલેખકોને આકરી લાગશે પણ તેઓ તટસ્થ બનીને આ બધી ભૂલો વિશે વિચારશે તો તેમને એ દોષ દોષ જ લાગશે. વળી, નીના ભાવનગરી તો કોઈ જૂથ સાથે આમેય સંકળાયેલા નથી, તેઓ સંસ્કૃતનાં શિક્ષિકા છે, ગુજરાતી સાહિત્યના બીજા કેટલાક વ્યાવહારિક પ્રશ્નો સાથે એમને કશીય નિસ્બત નથી. આ વિગત અહીં એટલા માટે આપવી પડી છે કે અત્યારે ગુજરાતી સાહિત્યવિવેચનના ક્ષેત્રે બિનજરૂરી આશયોનાં આરોપણો –અંગત રીતે અને જાહેરમાં - થવાં લાગ્યાં છે; વધુ પડતી આળાશ છેવટે તો કડવાશમાં પરિણમે છે. આપણા સૌને ઘણા બધા અંગત પ્રશ્નો છે, પણ એ બધી અંગતતાને બાજુએ મૂકીને, શક્ય એટલી કડવાશ ગાળીને, થોડા સમય માટે સમીક્ષકોએ કરેલાં અવલોકનો સામે બિનજરૂરી પ્રતિભાવ આપવાનું ટાળીશું તો લાગે છે કે સાહિત્યિક વાતાવરણમાં આપોઆપ પરિવર્તન આવશે. એતદ્દના આ જ અંકમાં એડવર્ડ સૈયદના પુસ્તકનો પરિચય આપવામાં આવ્યો છે. એમાં રજૂ થયેલા વિચારો જરા ધ્યાનપૂર્વક સમજવા જેવા છે. એમાં બુદ્ધિજીવીઓના કર્તવ્ય વિશે ઊહાપોહ કરવામાં આવ્યો છે. આપણે જો બુદ્ધિજીવી તરીકે જીવવા માગતા હોઈએ તો નિર્ભીક્તાની સાથે સાથે ઉદારતા અને સહિષ્ણુતા પણ એટલાં જ કેળવવાં જોઈએ. સં.)

(સાહિત્યમીમાંસા (પૂર્વ અને પશ્ચિમ) : ડૉ. મણિલાલ પટેલ, પ્રા. હરીશ પંડિત. પ્રકાશક : પાર્શ્વ પ્રકાશન, અમદાવાદ, પ્રથમ આવૃત્તિ, જૂન,૧૯૯૪, મૂલ્ય રૂ.૪૫)

અનુસ્નાતક કક્ષાના વિદ્યાર્થીઓને અનુલક્ષીને પૌર્વાત્ય અને પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમીમાંસા જેવા ગહન-કઠિન વિષયનો સંદર્ભગ્રંથ લખનારનું કે તેનું સંપાદન કરનારનું ઉત્તરદાયિત્વ ઘણું વધી જાય છે. આવા ગ્રંથમાં લેખક પાસેથી કેટલીક અનિવાર્ય અપેક્ષાઓ હોય છે, જેમ કે પુસ્તકમાં

વિષયની રજૂઆત સ્પષ્ટ, વ્યવસ્થિત, મુદ્દાસર અને ઉચિત ક્રમપૂર્વક થયેલી હોવી જોઈએ; શક્ય હોય ત્યાં સુધી મુદ્રણદોષો નિવારવાનો સભાન પ્રયત્ન થયો હોવો જોઈએ; શબ્દોની જોડણી માન્યરૂપમાં થયેલી હોવી જોઈએ. કારણ કે પુસ્તક ગુજરાતી ભાષા અને સાહિત્યના વિદ્યાર્થીઓ માટે તૈયાર થયેલું છે; વાક્યરચના કે ગદ્યખંડનું સંવિધાન ભૂલભરેલું ન હોય એ જરૂરી છે જેથી મુદ્દો યોગ્ય રીતે પ્રગટ થાય; સંદર્ભગ્રંથ માટે નિશ્ચિત થયેલી શિસ્ત જળવાવી જોઈએ.; પૂર્વસુરિઓના ગ્રંથોમાંથી જ્યાં વાક્યો લીધાં હોય ત્યાં પાદટીપમાં જે તે સંદર્ભ દર્શાવ્યો હોવો જોઈએ. શાસ્ત્રીય અને પારિભાષિક સંજ્ઞાઓ વિશે લેખક પોતે સ્પષ્ટ હોવા જોઈએ અને વિદ્યાર્થીઓના મનમાં ગેરસમજ ઊભી થાય તેવી ભૂલભરેલી માહિતી ન જ અપાવી જોઈએ.

પ્રસ્તુત સંદર્ભગ્રંથમાંથી પસાર થતાં ઉપર દર્શાવેલી અપેક્ષાઓ સંતોષાતી હોય એવું લાગતું નથી. લેખકોએ મૂળ સામગ્રીને વફાદાર રહેવાનો પ્રયત્ન કર્યો હોવાનો દાવો તો કર્યો છે પરંતુ કેટલીક મૂળભૂત બાબતોની ચર્ચામાં તો એ દાવો સાચો હોય એવું લાગતું નથી. લેખકોએ 'નિવેદન'માં ગ્રંથની ક્ષુટિઓ તરફ ધ્યાન દોરવાનું નિમંત્રણ આપ્યું છે. એના અનુસંધાનમાં કેટલીક તરત નજરે ચડે તેવી ક્ષતિઓ તરફ અંગુલિનિર્દેશ કરવાનો અહીં નમ્ર પ્રયત્ન છે, જેથી કદાચ બીજી આવૃત્તિમાં તે નિવારવાનો સંનિષ્ઠ પ્રયત્ન થઈ શકે.

ભૂલભરેલી અને જેમાંથી અર્થ સ્પષ્ટ ન થતો હોય તેવી વાક્યરચનાનાં ઘણાં દૃષ્ટાંતો અહીં મળે છે :

-''છતાં વિદ્વાનો અમારી ત્રુટીઓ તરફ ધ્યાન <u>દોરશો</u> તો અમે નવી <u>આવૃતિ</u>માં એ સુધારી લેવા વિચારીશું''(નિવેદન,૫)

-''અંગ્રેજી સંદર્ભગ્રંથોનો ઉપયોગ કરવાની અશક્તિ વધતી જાય છે ત્યારે ક્યાંક ગેરસમજભર્યા <u>મુદ્રાઓ</u> પણ <u>મુકાઈ</u> ન જાય એ જોવાનું જરૂરી બન્યું છે. અમે અહીં બને એટલા મૂળ ગ્રંથોમાં જવાની ભૂમિકા રચાશે તોય ઘણું.''(નિવેદન, ૫)

પુસ્તકના ઊઘડતા પાને મુકાયેલા નિવેદનમાં વાંચવા મળતાં આવાં વાક્યો વિશે શું કહીશું ? શાસ્ત્રીય ચર્ચાનાં પ્રકરણોમાં પણ આવાં ઉદાહરણો ઘણાં છે : વ્યભિચારી ભાવનું લક્ષણ વર્ણવતાં લેખકોએ નોંધ્યું છે :''માનવચિત્તમાં જન્મીજન્મીને લય પામતી તરલ વૃત્તિઓને વ્યભિચારી તરીકે ઓળખાય છે.''(૧૨) શંકુકના અનુમિતિવાદને સમજાવવા માટે અપાયેલા ધૂમ-અગ્નિના દૃષ્ટાંત સંદર્ભે લેખકો નોંધે છે :''શ્રી શંકુકે 'અ' ભાગમાં બતાવેલી કારિકાને અનુસરીને એમ કહ્યું કે નટનટીઓ જુદાજુદા ભાવો સ્વાનુભાવો(?) દ્વારા વ્યક્ત થાય છે. ધુમાડામાં આપણે જોયું કે અગ્નિ પ્રત્યક્ષ દેખાતો નથી જ્યારે ધુમાડો જોઈ શકાય છે. એટલે ધુમાડાના સાધન દ્વારા આપણે અગ્નિરૂપે સત્ય સુધી પહોંચી શકીએ.'' (૧૭) આ ચર્ચા શુદ્ધપણે શાસ્ત્રીય છે. શંકુકનો અનુકૃતિ-અનુમિતિવાદ તર્ક -અનુમાન પ્રક્રિયા પર શી રીતે આધારિત છે એની સમજૂતી માટે ઉપર આપેલી વાક્યરચના અર્થની કશી સ્પષ્ટતા જન્માવે છે ખરી ? એલિયટની વસ્તુગત સહસંબંધકની સંકલ્પના સમજાવવા માટે મૂકેલો ગદ્યખંડ પણ એટલો જ અસ્પષ્ટ છે :''તેમનો આ મુદ્દો આ રીતે સમજાવી શકાય કે લાગણી પોતે અત્યંત સૂક્ષ્મ, વાયવ્ય અને તરલ વસ્તુ હોય છે. ધૂપસળીની ધૂમ્રસેર જેવી કે આછી આછી વાયુ જેવી જન્મે છે અને કાવ્યમાં એને ચોક્કસ નિશ્ચિત અને દૃઢરૂપ આપવું હોય તો એ લાગણીને

બરાબર વ્યક્ત કરે એવા બહારના જગતના પદાર્થો એમણે શોધી લીધા છે. એક બાજુ ઘર, અંધકાર, માતાનો ખાટલો, બીજી બાજુ નાના ભાઈનું ધાવણ, દૂધમલ કણસલાં, દિવાસ્વપ્ન અને દાણા ચૂગતા પંખીનું એક કલ્પન, ત્રીજી બાજુ બળદ, હળ અને ખેતીનો અસબાબ -આ બધા પદાર્થો કવિના અંતરની સૂક્ષ્મ લાગણીઓને મૂર્તિમંત કરી આપે છે. કવિતાના અંતરના અજંપાનો ભાવ એ સૂસવાતા પવનથી હાલતા નળિયાના ચિત્તમાં વાંચી શકાય એટલું જ નહિ, નીચે સૂતેલા કાવ્યનાયકનું અજંપાભર્યું મન ફરફરતા પીંછાની સાથે સરખાવીને નાયકની નિંદ્રાના વર્ણનમાં રજૂ થાય છે. વળી, કવિની જિંદગીની પરિપૂર્ણતા, સાર્થકતા અને ફલપ્રદતાનો ખ્યાલ દૂધમલ કણસલાના ચિત્તમાં સાકાર થાય છે. તો બીજી બાજુ વરસાદી રાતે ખેતીના કામ માટે વરસાદ હોવા છતાં પોતાનું અસ્તિત્વ સાવ જડ જેવું નકામું થઈ ગયું છે. તે વાત ખેતી અસબાબ(સામગ્રી) દ્વારા સૂચવાય છે.''(૧૧૧)

એરિસ્ટોટલના અનુકરણવિચારની ચર્ચા કરતાં લેખકે આ પ્રમાણે નોંધ્યું છે :''... પોએટિક્સમાં ટ્રેજેડી સંપૂર્ણરૂપે એ નિરૂપે છે ત્યાં આ શબ્દ એ વાપરે છે કે કવિ અનુકરણ કરે છે, કશીક ઉત્તમતાને આંબવા, કશાક ધ્યેયને પામવા એ કવિકર્મ કરે છે. એનું સાધન છે અનુકરણ, પછી પટુકરણ બનીને એ આવે એમાં સોફોક્લીસ હોય, શેક્સપિયર હોય, જેવો કર્તા.'' આ પ્રકારની વારંવાર આવતી વાક્યરચનાઓથી લેખક પોતે ચર્ચિત મુદ્દા વિશે કેટલા અસ્પષ્ટ છે એ જ સમજાય છે.

ધ્વનિ,રસ વગેરે પ્રસ્થાનોની કેટલીક પાયાની વિભાવનાઓ, સંકલ્પનાઓ કે વ્યાખ્યાઓ વિશે સંદિગ્ધતા સર્જે એ પ્રકારની રજૂઆત થઈ હોય એવાં ઉદાહરણો પણ મોટી સંખ્યામાં છે. શાસ્ત્રીય પારિભાષિક સંજ્ઞાઓનાં લક્ષણો કે વ્યાખ્યાઓ આપતી વખતે ભૂલો ન થાય તે અંગેની કાળજી લેવાઈ નથી. આશ્ચર્ય સાથે આઘાત પમાડે તેવા વિગતદોષો અહીં જોવા મળે છે :

-''આચાર્યે(આનંદવર્ધન) ધ્વનિસિદ્ધાંતની પ્રેરણા વ્યાકરણશાસ્ત્રના 'સ્ફોટવાદ' નામના <u>ગ્રંથમાંથી</u> મળેલી છે.(?!) તેમાં <u>વાચ્યાર્થ</u>નો અર્થ શબ્દકોશ દ્વારા પ્રાપ્ત થાય છે. વાચ્યાર્થ ગુણ, અલંકાર, રીતિ વગેરે દ્વારા પ્રગટ થાય.''(૨૫)

'સ્ફોટવાદ' નામનો ગ્રંથ કોણે રચ્યો એ વિશે લેખકો જ માહિતી આપી શકે. વાચ્યાર્થ ગુણ વગેરે દ્વારા પ્રગટ થતો હોય તો પછી વાચ્યાર્થ અને વ્યંગ્યાર્થ વચ્ચે ફેર શો ? 'વસ્તુધ્વનિ' શીર્ષક હેઠળ તેની વ્યાખ્યા આ પ્રમાણે આપવામાં આવી છે :

-''જે કાવ્યમાં કોઈ ચોક્કસ પદાર્થ, દૃશ્ય વસ્તુ, સ્થિતિ, પદાર્થનું નર્યું ચિત્રણ કરવામાં આવ્યું હોય, એટલે કે વસ્તુનું સ્થૂળ આલેખન હોય, હકીકત વિશે નક્કર વિચારવર્ણન રજૂ કરવામાં આવ્યું હોય, ત્યારે વસ્તુધ્વનિ પ્રાપ્ત થાય છે.''(૨૮-૯) વાસ્તવમાં ધ્વનિ એટલે પ્રતીયમાન -વ્યંગ્ય અર્થ જે સૂચિત હોય. વર્ણનને શી રીતે ધ્વનિ કહેવાય ? 'અલંકારધ્વનિ' પણ લેખકો આવી અદ્‌ભુત વ્યાખ્યા આપીને સમજાવે છે ! ''જે કાવ્યની અંદર કોઈક અલંકારનું નિરૂપણ થયેલું હોય, આલંકારિક નિરૂપણ, સર્જક કલ્પનાનો સંસ્પર્શ જોવા મળે, સાદીસીધી રજૂઆત નહીં પણ કલ્પનાના રંગે કવિની અભિવ્યક્તિની જુદીજુદી સુંદર છટાઓ હોય તેને 'અલંકારધ્વનિ' કહે છે.'' (૨૯).

જો આ વ્યાખ્યા સ્વીકારીશું તો 'અલંકારધ્વનિ' અને ઉપમાદિ અલંકારો વચ્ચે કશો ભેદ છે જ નહીં એવું માનીશું ? 'વક્રોક્તિ' પ્રકરણમાં વક્રતાના પ્રકારો સમજાવતી વખતે 'પદ' અને

'પદપરાર્ધ' એટલે શું તે લેખકો આ પ્રમાણે સમજાવે છે :''આ વર્ણોનો સમુદાય જો વિભક્તિરહિત હોય તો તે પદ કહેવાય છે.''(૩૫) ખરેખર તો પદપરાર્ધ એટલે પદનો પાછલો પ્રત્યયવાળો અંશ. વક્રતાના વિવિધ પ્રકારો વિગતે સમજાવવાને બદલે એ ચર્ચાને ટૂંકમાં પૂર્ણ કરી લેખકો આગળ વધે છે. પરિણામે વાચકના મનમાં અને વિદ્યાર્થીના મનમાં અસ્પષ્ટતા કાયમ રહે છે. ઊલટું, પદ અને પદપરાર્ધ વિષે ખોટી સમજ બંધાય છે. પુસ્તકની હસ્તપ્રત તૈયાર થાય પછી એનું પુનર્વાચન કે પુનરવલોકન એક પણ વાર થયું ન હોય એવી છાપ બંધાય છે. દરેક પ્રકરણમાં વિષયની રજૂઆત યોગ્ય ક્રમમાં વ્યવસ્થિતપણે થઈ હોય એવું પણ લગભગ જોવા મળતું નથી. ધ્વનિસિદ્ધાંત વિશેના પ્રકરણમાં આ મર્યાદા ઘણી ખૂંચે એટલી હદે પ્રગટ થઈ છે. સૌ પ્રથમ 'ધ્વનિ' સંજ્ઞાનો અર્થ સ્પષ્ટ કરવામાં આવે, એની સંકલ્પના સમજાવવામાં આવે. એકાદ દૃષ્ટાંતથી વિદ્યાર્થી માટે એ ખ્યાલ સ્પષ્ટ કરવામાં આવે એવી અપેક્ષા આપણે સહજ સેવીએ પરંતુ એ સંતોષાતી નથી. પૃ.૨૫ પર 'ધ્વનિ' શબ્દના પાંચ અર્થો આપ્યા પછી વ્યંજક એટલે શું, વ્યંગ્યાર્થ એટલે શું, વ્યંજનાવ્યાપાર એટલે શું તે વિષે લેખકો સમજૂતી આપતા નથી. એ જ પૃષ્ઠ પર 'ધ્વનિની ઉત્પત્તિ' એ શીર્ષક હેઠળ જે રજૂઆત થઈ છે તેને ધ્વનિ સાથે શો સંબંધ છે તેનું અનુસંધાન એ કંડિકામાંથી મળતું નથી. લેખકો તો ચિત્તની ત્રણ અવસ્થાઓ, ત્રણ ગુણો અને રસ - ઈત્યાદિ વાતો પર ઊતરી જાય છે. પણ પછી આ 'રસધ્વનિ' છે એવું તો ક્યાંય સમજાવતા જ નથી ! ફરી પાછી પૃ.૨૬ પર ધ્વનિના અભાવવાદીઓની ચર્ચા આરંભાય છે ! અભાવવાદીઓને ધ્વનિકાર આનંદવર્ધન શો પ્રત્યુત્તર આપે છે અને ધ્વનિ - વ્યંજનાની પ્રતિષ્ઠા શી રીતે કરે છે તેનો ટૂંકામાંયે ક્યાંય નિર્દેશ નથી ! પુનઃ પૃ.૨૭ પર 'ધ્વનિના પ્રકારો' શીર્ષક હેઠળ ધ્વનિની વ્યાખ્યા અને ફરી પાછા 'ધ્વનિ' સંજ્ઞાના પાંચ અર્થો આપવામાં આવ્યા છે ! એ પાંચ અર્થોને જાણે પાંચ પ્રકારો તરીકે ખપાવીને લેખકો નોંધે છે :''આમ, પાંચ પ્રકારો (ધ્વનિસંજ્ઞાના પાંચ અર્થો ?)નો ઉલ્લેખ કરી આનંદવર્ધને વ્યંગ્યાર્થના ત્રણ પ્રકારો પાડ્યા છે.'' આગલા જ પૃષ્ઠ પર ધ્વનિ સંજ્ઞાના પાંચ અર્થો આપ્યા પછી પુનરુક્તિ કરવાનું શું પ્રયોજન હશે ? અને તેય 'ધ્વનિના પ્રકારો' શીર્ષક હેઠળ ? ધ્વનિપ્રકાર માટે એમણે જે આધારો રજૂ કર્યા છે તેમાંયે પ્રશ્ન છે.ખરેખર તો (૧) વાચ્યાર્થ અને વ્યંગ્યાર્થ વચ્ચેના સંબંધના આધારે (૨) વાચ્યાર્થમાંથી વ્યંગ્યાર્થ પ્રગટ થવાના ક્રમને આધારે (૩) વ્યંજકોને આધારે અને (૪) વ્યંગ્યાર્થના સ્વરૂપને આધારે ધ્વનિના પ્રકારો આનંદવર્ધન વર્ણવે છે. એક ગંભીર ક્ષતિ પણ અહીં થઈ છે. પૃ.૨૮ પર વસ્તુધ્વનિ આદિ ત્રણ પ્રકારોની ઉચિત વ્યાખ્યા આપી દીધા પછી તેને વિગતવાર સમજાવતી વખતે એની આખી સંકલ્પના જ બદલાઈ જાય છે ! પૃ.૨૯ પર નોંધાયું છે :''વસ્તુનું સ્થૂળ આલેખન હોય, હકીકત વિશે માત્ર નક્કર વિચારવર્ણન રજૂ કરવામાં આવ્યું હોય ત્યારે વસ્તુધ્વનિ પ્રાપ્ત થાય છે.'' જેને આગલા પૃષ્ઠ પર વ્યંગ્યાર્થ તરીકે વ્યાખ્યાયિત કર્યો તે જ ધ્વનિ સામેના પૃષ્ઠ પર વર્ણનરૂપ બની જાય ? એવા જ અર્થવાળું વિધાન પુનઃ એ પૃષ્ઠ પર રજૂ થાય છે : ''સ્થૂળ આલેખન દ્વારા આપણને જે બીજો અર્થ પ્રાપ્ત થાય છે તેથી આવા કાવ્યને વસ્તુધ્વનિકાવ્ય કહે છે.'' (પૃ.૨૯) પૂર્વે વ્યાખ્યા ઉચિત રીતે અપાય, તેની સાથે અપાયેલું ઉદાહરણ આનંદવર્ધનનું જ હોય પછી એની સમજૂતી આપતાં સંકલ્પના સાવ જ બદલાઈ જાય ત્યારે શું સમજવું ? 'સરળ ભાષા'માં રજૂઆત કરવા જતાં 'મૂળને વફાદાર' રહેવાયું નથી એ સ્પષ્ટ છે.

રસસિદ્ધાંત વિષેના પ્રકરણમાં ભટ્ટ નાયકનો ભુક્તિવાદ 'ભક્તિવાદ' શીર્ષક હેઠળ વર્ણવાયો છે ! (પૃ.૧૯) જો કે લોલ્લટાદિ વિવેચકોની રસવિચારણા અહીં વ્યવસ્થિત રૂપે રજૂ થઈ છે પણ એના માટે લેખકો કદાચ ડૉ. પ્રમોદકુમાર પટેલના 'રસસિદ્ધાંત : એક પરિચય' પુસ્તકના મહદંશે ઋણી ગણાય. ભટ્ટ નાયકના ભાવનાવ્યાપાર, સાધારણીકરણ અને ભોગીકરણ વિશે આટલી બધી વિગતવાર ચર્ચા (૧૯-૨૧) કર્યા પછી અભિનવગુપ્ત એનામાંથી કેટલું સ્વીકારે -પુરસ્કારે કે અસ્વીકારે છે તેને વિશે સ્પષ્ટતા થતી નથી. અભિનવગુપ્તની પોતાની રસવિચારણા - ભટ્ટ નાયક સાથેના અછડતા તુલનાત્મક ઉલ્લેખોને બાદ કરતાં - સળંગસૂત્રરૂપે અહીં અપાઈ જ નથી. ભોગીકરણવ્યાપાર પછી સીધું શીર્ષક વંચાય છે : 'રસનિષ્પત્તિનાં વિઘ્નો'! એકથી સાત ક્રમે સાત વિઘ્નોની ચર્ચા કર્યા પછી આઠમો ક્રમ 'વિઘ્નોના સંદર્ભમાં સમીક્ષા'નો છે. નવમા ક્રમે 'અભિનવગુપ્ત' એવું શીર્ષક મળે છે, જ્યાં માત્ર પાંચેક પંક્તિઓમાં એના 'મહત્ત્વપૂર્ણ પ્રદાન'નો સાર અપાયો છે અને રસપ્રકરણનું સમાપન થઈ ગયું છે ! (૨૩) અભિનવે ભટ્ટ નાયકની રસવિચારણામાં થોડીક પૂર્તિ કરી એટલું જ એનું પ્રદાન - એવું દર્શાવવાનો લેખકનો ઉદ્દેશ હશે ? અભિનવગુપ્ત જેવા સમર્થ રસમીમાંસકની ઉપેક્ષા શી રીતે થઈ શકે ? રસનિષ્પત્તિના સ્વરૂપ વિશે, રસસંખ્યા વિશે અને નવમા શાંતરસના સ્વીકાર-અસ્વીકાર અંગે અભિનવના યોગદાન વિશે ચર્ચા થાય એવી અપેક્ષા તો વધારે પડતી ગણાય !

પુસ્તક પ્રગટ કરવાની ઉતાવળને કારણે કે ગમે તેમ - અસંખ્ય, અક્ષમ્ય મુદ્રણદોષો રહી ગયા છે. એને કારણે વાચકના મનમાં વિવેચનના સિદ્ધાંતોની પારિભાષિક સંજ્ઞાઓ વિશે પહેલેથી ગેરસમજ બંધાઈ જવાનો ભય અસ્થાને નથી. આવાં ઉદાહરણો કૌંસમાં સાચા શબ્દો સાથે નીચે નોંધ્યાં છે જેથી આ ક્ષતિની ગંભીરતા વિશે અણસાર આવી શકે :

-'બીજો સ્થાયી ભાવ તે માનવીનો હ્રાસ (હાસ)નો ભાવ છે. (૧૧)

-મહાકવિ કાલિદાસના પ્રસિદ્ધ નાટક 'શાકુન્તલ'માં દુષ્યન્તશકુન્તલા એકબીજાને માટે આલેખન(આલંબનવિભાવ) બને છે.' (૧૪)

-'તેનો(શ્રીશંકુકનો) રસવિચાર અનુકરણઅનુમતિ(અનુમિતિ)વાદ તરીકે જાણીતો થયો છે.(૧૬) પૃ.૧૭ ઉપર આ જ વાક્યનું લગભગ શબ્દશઃ પુનરાવર્તન થયું છે.

-'ધુમાડો અનુમાન માટેનું નિશ્ચિત (નિમિત્ત) છે. (૧૮)

-'અભિનવે નિષ્પત્તિનો અર્થ અભિવ્યક્ત (અભિવ્યક્તિ) કર્યો છે અને સંયોગનો અર્થ વ્યંજ્ય -વ્યંજક(વ્યંગ્ય-વ્યંજક) સંબંધ કર્યો છે.' (૨૩)

'રમણીયતાસિદ્ધાંત' પ્રકરણ(માત્ર આ જ પ્રકરણ પ્રા. ગીતા મહેતાએ લખેલું છે)માં વિષયની છણાવટ લેખિકાએ સૌથી વધુ વ્યવસ્થિત રીતે કરી છે, પરંતુ મુદ્રિત સ્વરૂપમાં આપણી સમક્ષ એ પ્રકરણ મુકાયું છે ત્યારે મોટી ગડબડ થઈ છે. મૂળ ગ્રંથોમાંના સંસ્કૃત અવતરણો સાથે કે શ્લોકો સાથે પાદટીપના ક્રમાંક છપાયા નથી અથવા તો છાપવામાં આડાઅવળા, ઉપરનીચે થઈ ગયા છે. પાદટીપોમાંનો ક્રમાંક અને ગ્રંથપ્રકરણનો ક્રમાંક - બે વચ્ચે સુસંગતતા લાગતી નથી. આને લીધે સંસ્કૃત અને તેનો અનુવાદ; ચર્ચા અને તેના સમર્થન માટેનું ઉદ્ધરણ - એમ પરસ્પર મેળ બેસતો નથી. વિષયની છણાવટની દૃષ્ટિએ પૌર્વાત્ય વિવેચન વિશેનાં પ્રકરણોમાં કદાચ સૌથી વધુ વ્યવસ્થિત, મુદ્દાસર રજૂઆત આ જ પ્રકરણમાં થયેલી જણાય છે. પરંતુ કાં તો પ્રૂફવાચન અથવા પ્રેસકોપી તૈયાર કરવા અંગેની અસાવધાનીને કારણે લેખિકાનો પ્રશસ્ય પરિશ્રમ - વાચકના

લાભના સંદર્ભમાં વિચારીએ તો - નિષ્ફળ નીવડ્યો છે. (જો કે, 'રમણીયતા' સિદ્ધાંત સ્વતંત્ર પ્રસ્થાન લેખે સ્વીકાર-અસ્વીકાર સામે એક પ્રશ્નાર્થચિહ્ન જ છે !)

મૂળ સંસ્કૃત પદ્યનો અનુવાદ સાવ ખોટો હોય એવું એકાદ ઉદાહરણ પણ 'રીતિવિચાર' પ્રકરણમાંથી જડે છે. આને કારણે મૂળ લેખકને અભિપ્રેત અર્થ અનુવાદમાં સાવ બદલાઈ જાય છે !

અલંકારવદગ્રામ્યં અર્થ્યં ન્યાયમનાકુલમ્ (ન્યાગ્યમ્ છપાયું છે !)

ગૌડીયમપિ સાધીયો વૈદર્ભમપિ નાન્યથા.

''વૈદર્ભી કે ગૌડી બંનેની નિજી લાક્ષણિકતા છે, એ અલંકાર હોય, અગ્રામ્ય હોય, અર્થસભર હોય, ન્યાય્ય અને અનાકુલ હોય તો તે સ્વીકાર્ય છે. જો કાવ્યના મૂળ ધર્મો જળવાઈ રહે તો ક્યાં ભામહની ના છે ?'' (૫૦) ઉપરોક્ત પદ્યનો સાચો અનુવાદ આ પ્રમાણે થવો જોઈએ :'' જો અલંકારવાળી હોય, અગ્રામ્ય હોય, અર્થસભર હોય, યોગ્ય અને અસંદિગ્ધ હોય તો ગૌડી શૈલી પણ વધુ સારી, એનાથી વિપરીત (ગુણોવાળી) હોય તો વૈદર્ભી પણ (સારી) ન ગણાય.''

જે સન્દર્ભગ્રંથોનો લેખકોએ આધાર લીધો છે તેનો નામોલ્લેખ પ્રત્યેક પ્રકરણના અન્તે કર્યો છે ખરો પરંતુ જ્યાં પૂર્વવર્તી વિદ્વાનોના ગ્રંથોનાં વાક્યો, ગદ્યખંડો શબ્દોના ફેરફાર વિના સ્વીકારી લીધા હોય ત્યાં મૂળ ગ્રંથોનાં પૃષ્ઠ વગેરે સહિતનો પાદટીપમાં નિર્દેશ કરવો જોઈએ એ પ્રત્યેક ગ્રંથલેખકે સ્વીકારવી જોઈતી શિસ્ત છે. અહીં રસવિષયક પ્રકરણમાં વિભાવ, વ્યભિચારી ભાવ, સ્થાયી ભાવો વગેરે વિષેની ચર્ચા ડૉ. પ્રમોદકુમાર પટેલની 'રસસિદ્ધાંત : એક પરિચય' એ પુસ્તિકાને આધારે લગભગ શબ્દશઃ થઈ છે. એના અનુસંધાનમાં આ પુસ્તકનાં પૃ. ૧૧-૧૪ અને ઉલ્લેખિત પુસ્તિકાનાં પૃ. ૧૧-૧૮સાથે મૂકીને વાંચવા જેવાં છે. ક્યાંક મૂળ પુસ્તિકામાં વાક્યમાંથી એકાદ-બે શબ્દો કાઢી નાખવામાં આવ્યા છે અને ત્યાં વાક્ય અર્થહીન બની જાય છે. વ્યભિચારી ભાવો વિશેની ચર્ચામાં આવું દૃષ્ટાન્ત છે : નિર્વેદ જેવા ભાવો મનના ઊંડા વ્યાપક વ્યાપારો સંભવે છે. એના દૈહિક (આવિષ્કારો) એટલા સ્ફુટ નથી...(૧૩) આ વાક્યમાંથી 'આવિષ્કારો' એ શબ્દ અદૃશ્ય છે, તેથી વાક્ય અસંગત બની ગયું છે.

પશ્ચિમની વિવેચના સાથે મારો સમ્પર્ક પ્રમાણમાં ઓછો છે તેમ છતાં આટલું તો જણાઈ આવે છે :

વિદ્યાર્થી સમક્ષ પ્લેટો વિશે વાત કરનારે આટલા મુદ્દા તો સ્પષ્ટ કરવા જોઈએ : પ્લેટોના મતે અનુકરણ એટલે શું, કાવ્યનું સત્ય, કળાનું પ્રયોજન, કળા અને નીતિ, પ્રેરણા સંબંધે પ્લેટોની દલીલો રજૂ થવી જોઈએ. એરિસ્ટોટલે પ્લેટોની વિભાવનાને કઈ રીતે પરિષ્કૃત કરીને રજૂ કરી, કઈ રીતે કળાનું સત્ય વ્યવહારના સત્યથી અલગ છે તેની સ્પષ્ટતા કરી જેવા મુદ્દા રજૂ કરવા જોઈએ. અહીં પ્લેટો વિશે જે દોઢ પાન આપ્યું છે તેનાથી વિદ્યાર્થીને કશું સાંપડે એમ નથી. એરિસ્ટોટલને ઊભડક પતાવીને લેખકો સીધા ટ્રેજેડીની ચર્ચા પર જઈ પહોંચ્યા છે. લોન્જાઈનસ પછી સીધા મેથ્યુ આર્નલ્ડની વાત માંડતા લેખકો કોચે પછી કૉલરિજની વાત કરે છે. એવી જ રીતે એલિયટની ચર્ચામાંથી પણ વિદ્યાર્થી કેટલું પામી શકશે એ એક પ્રશ્ન છે.

સંક્ષેપમાં, આ પ્રકારના સન્દર્ભગ્રંથ પાસેથી અપેક્ષિત ધોરણો પ્રત્યે લેખકોએ ઉપેક્ષા દાખવી છે એવા નિષ્કર્ષ પર આવવામાં કશું અયોગ્ય લાગતું નથી. આશા રાખીએ કે બીજી આવૃત્તિ વખતે ઉપર નિર્દેશેલી ક્ષતિઓને દૂર કરવાનો પ્રયત્ન લેખકો કરશે.

મેઘનાદ ભટ્ટ : એક ઋજુ, સંવેદનશીલ વ્યક્તિત્વ

ઉપર વર્ણવેલાં વિશેષણો માત્ર મારો જ પ્રતિભાવ નથી, મેઘનાદ સાથે સંપર્કમાં આવનારા ઘણા બધા મિત્રોનો આ પ્રતિભાવ છે. કેટલાક મિત્રોએ તેમના પરિવારને તો આશ્વાસનપત્રો લખ્યા પણ સાથે સાથે મારા જેવાનેય લખ્યા અને માનું છું કે બીજાઓને પણ લખ્યા હશે. આટલી અમથી વિગત પણ એમના વ્યક્તિત્વનો પરિચય આપવા માટે પૂરતી ગણાય.

અન્યાય સામે ઝઘડવું એ જાણે તેઓ નાનપણથી શીખીને આવ્યા હતા અને એટલે નોકરીનાં ઉત્તમ વર્ષો દરમિયાન યુનિયનના લીડર હતા ત્યારે અને ત્યાર પછી એક સામાન્ય કર્મચારી તરીકેય તેઓ ઝઝૂમતા રહ્યા. અનેક નામાંકિત, વગવસીલાવાળા લોકોના, કામદાર નેતાઓના પરિચયમાં આવ્યા હતા પરંતુ આ બધી ઓળખાણોનો ક્યારેય પોતાના લાભાર્થે ઉપયોગ ન કર્યો; એ જો આવડ્યું હોત અને નીતિમત્તાનાં -માણસાઈનાં ધોરણોને અવગણવાનું શીખ્યા હોત તો આજે તેઓ અંધેરીના જે જીર્ણશીર્ણ, નાનકડા ફ્લેટમાં રહેતા હતા તેને બદલે કોઈ આલીશાન, વૈભવશાળી ફ્લેટમાં રહેતા હોત. જો કામદારોના પક્ષે રહીને અન્યાય સામે ઝુંબેશ ચલાવી હોય તો પછી સાહિત્યના ક્ષેત્રે કોઈ પણ પ્રકારના અન્યાયનો સામનો તેઓ કરે જ એમાં કશું અચરજ ન ગણાય. આવો અન્યાય ચીંધી બતાવતી વખતે તેઓ કડવાશને ટાળતા. સામાન્ય રીતે આજે તો ગુજરાતી સાહિત્યમાં જરા જેટલી ટીકા થતાં સંબંધકર્તા વ્યક્તિ તરત જ ગાળાગાળી પર ઊતરી આવે છે પણ મેઘનાદ પોતાને માટે ઓછું લડ્યા છે, તેઓ ઘણી વખત એમને પોતાને થયેલા અન્યાયની વાત અંગત રીતે જ જણાવતા હતા, જાહેરમાં ભાગ્યેજ તેઓ એવા ઊભરા ઠાલવતા. એમની લડતો બીજાઓને થતા અન્યાય સામે હતી. મજૂરસંગઠનમાં વર્ષોનાં વર્ષો ગાળવાને કારણે આ તેમનો સ્વભાવ જ થઈ ગયો હશે.

મુંબઈના કપરા જીવનસંઘર્ષે તેમની પાસેથી જીવનનાં ઉત્તમ વર્ષો તો આમ જ પડાવી લીધાં. પાછળથી ધીમે ધીમે લેખનવાચન માટે વધારે ને વધારે સમય તેઓ ફાળવતા થયા હતા. આંખોની, ફેફસાંની તકલીફને ગણકાર્યા વિના છેલ્લાં વર્ષોમાં, ના મહિનાઓમાં કેટલું બધું લખતા રહ્યા હતા; ઢગલો વાર્તાઓના અનુવાદો વર્ષો પહેલાં કર્યા હતા, ક્યાંક દટાયેલા પડ્યા હશે. એ બધું તેઓ સરખી રીતે ગોઠવવા માગતા હતા. નવું નવું હમેશાં વાંચતા રહેતા અને એનો આનંદ મારા જેવા આગળ અને બીજાઓ સમક્ષ પ્રગટ કરતા રહ્યા. મેં અને બીજાઓએ એમને આટલો બધો શ્રમ ન કરવાની સલાહ આપી હતી. પણ તેઓ હમેશાં કહેતા : આટલાં વર્ષો તો કારકુની કરવામાં જિંદગી ખરચી નાખી, હવે સમય મળ્યો છે તો એનો ઉપયોગ શા માટે ન કરી લઉં. છેલ્લે તેમણે સરદાર પટેલ યુનિવર્સિટી તરફથી પ્રગટ થયેલા 'દૃશ્યકળા' ગ્રંથની સમીક્ષા કરી હતી. ચારસો પાનાંના પુસ્તકમાંથી અને અઢળક ચિત્રોમાંથી તેઓ નિરાંતે પસાર થયા અને એનો આનંદ તેમને સારી રીતે વ્યક્ત કર્યો હતો.

મિત્રો સાથે તેઓ જેટલી ઉગ્રતાથી ઝઘડતા એટલું જ, ના એથીય વધારે વહાલ તેઓ ઠાલવતા. આકરા મતભેદ રાખીને પણ માનવીય સંબંધો ખૂબ જ સારી રીતે જાળવી શકાય છે એવી વિરલ લાક્ષણિકતા તેમનામાં હતી. આજે આ ગુણ દિવસે દિવસે જ્યારે ઓછો થઈ રહ્યો છે ત્યારે મેઘનાદની ગેરહાજરી આપણને વધુ ને વધુ સાલશે.

શિરીષ પંચાલ

• ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી •
ગાંધીનગર

<u>ગુજરાતી ભાષાની યોજનાઓના આવેદન ભરવા અંગેની જાહેરખબર</u>

આથી ગુજરાતી ભાષાના સર્વ લેખકો, તથા પ્રકાશકોને જાણ કરવાની કે ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ગાંધીનગરની નીચે દર્શાવેલી વિવિધ યોજનાઓના આવેદનો અકાદમીમાંથી પત્ર દ્વારા કે રૂબરૂ મેળવી, મહામાત્ર, ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, અભિષેક બિલ્ડીંગ, પ્રથમ માળ, સેક્ટર-૧૧ ગાંધીનગર ૩૮૨ ૦૧૭, એ સરનામે સંબંધિત યોજનાના આવેદનો, હસ્તપ્રત, પુસ્તકો તા : ૩૧/૮/૯૭ સુધીમાં મોકલી આપવાં, નિયત સમય બાદ મળેલાં કે અધૂરી કે અસ્પષ્ટ વિગતવાળા આવેદનો સ્વીકારવામાં આવશે નહિ.

૧. ગુજરાતી ભાષાના સર્વ લેખકો અને પ્રકાશકોને જાણ કરવામાં આવે છે કે પ્રૌઢો માટેનાં અને બાળકો માટેનાં ગુજરાતી ભાષાનાં તા : ૧/૧/૧૯૯૬થી તા : ૩૧/૧૨/૧૯૯૬ સુધીમાં જ પ્રગટ થયેલાં મૌલિક પુસ્તકો માટેના ઉત્તમ ગુણવત્તા ધરાવતાં શ્રેષ્ઠ પુસ્તકોને પારિતોષિક યોજનામાં આવેદનો મંગાવવામાં આવે છે. આ યોજનામાં આવેદન સાથે પુસ્તકની બે નકલ વિના મૂલ્યે મોકલવી.

૨. ઈતિહાસ, તત્ત્વજ્ઞાન, વિજ્ઞાન, કલા, ભાષા-સાહિત્ય, શાસ્ત્રીય સંશોધનને લગતા સાંસ્કૃતિક ભૂમિકા ધરાવતા ગ્રંથો અને તે પ્રકારના અભ્યાસાત્મક લેખોના સંગ્રહો જેવી શિષ્ટમાન્ય કૃતિઓના પ્રકાશન માટે રૂા. ૭,૫૦૦/-ની સહાયક ગ્રાન્ટ યોજના.

૩. અગાઉ જેમની કોઈ પણ સાહિત્યિક કૃતિ પુસ્તકસ્વરૂપે પ્રગટ થઈ ન હોય તેવા ગુજરાતી સાહિત્યના નવોદિત લેખકોને નીચે દર્શાવેલ સાહિત્યપ્રકારમાંની પોતાની પ્રથમ મૌલિક કૃતિ - ૧. નવલકથા (લઘુનવલ સહિત) ૨. નવલિકા ૩. નાટક, એકાંકી, નાટકો અને રેડિયો ટેલીવિઝન રૂપકો સહિત ૪. સાહિત્યિક નિબંધો અને ૫. કાવ્યસંગ્રહ - જેવી લલિત સાહિત્યની મૌલિક કૃતિઓના પ્રથમ પ્રકાશન માટે રૂા. ૭,૫૦૦/-ની સહાયક ગ્રાન્ટ યોજના.

૪. હિન્દી, અંગ્રેજી, સિંધી તથા ઉર્દૂ ભાષા સિવાયની અન્ય અર્વાચીન ભારતીય ભાષામાંથી ગુજરાતી ભાષામાં અનુવાદ થયેલી હસ્તપ્રતોના પ્રકાશન માટે રૂા. ૭,૫૦૦/ની આર્થિક સહાય યોજના.

૫. ઉત્તમ મૌલિક બાળસાહિત્ય નિર્માણ પ્રકાશનના પ્રોત્સાહન માટે રૂા. ૫,૦૦૦/ની પ્રકાશન અર્થે આર્થિક સહાય યોજના.

હર્ષદ? ડંકેશ ઓઝા	યશવંત શુક્લ	મનુભાઈ પંચોલી 'દર્શક'
મહામાત્ર	ઉપપ્રમુખ	પ્રમુખ

અનુક્રમ

એતદ્ વર્ષ ૧૮ : જાન્યુઆરી-માર્ચ, ૧૯૯૭

પ્રકાશન તારીખ : ૧૦-૭-૧૯૯૭



એતદ્

વર્ષ ૧૮ : અંક ૨ એપ્રિલ-જૂન, ૧૯૯૭

સંપાદન
શિરીષ પંચાલ જયંત પારેખ રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૩૨
વર્ષ ૧૮ : અંક ૨ એપ્રિલ-જૂન ૧૯૯૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
૨૪, બી/૬ ખીરાનગર, એસ.વી.રોડ, સાન્તાક્રુઝ,
મુંબઈ-૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ
માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો, ચેમ્બૂર,
મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૧

યુયુત્સુ પંચાલ
૨૩૩, રાજલક્ષ્મી, જૂના પાદરા રોડ,
વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૭

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો
પત્રવ્યવહાર યુયુત્સુ પંચાલને સરનામે કરવો

લેસર અક્ષરાંકન
યુયુત્સુ પંચાલ, વડોદરા. ફોન : ૩૨૬૬૪૭

મુદ્રણસ્થાન
ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧

જયદેવ શુક્લ

ચન્દ્ર તાકી રહ્યો છે

'જુઓ ચન્દ્ર ડોકિયું કરે છે.
પેલી જાઈ પર સુવાસિત તારાઓ તો જુઓ !'

હું રોજની જેમ ઊઠું છું.
ચાના પાણી સાથે ઊકળતી
લીલી ચા ને ફુદીનાની સુવાસ
આછી પડી ગઈ છે.
ઘસાયેલી બ્લેડ જોઈ
દાઢી માંજવાનું માંડી વાળું છું.
ટુવાલ ને ગંજી શોધું છું.
પગ નીચે ભાતનો દાણો ચોંટતાં
ધૂંધવાઉં છું.
ઑફિસેથી આવી
ફરવા નીકળું છું.
ગરમ હવા ઘસાઈને દોડે છે.
'કાલે આપણે સાથે જવાનું....' બોલતાં
અટકી પડું છું.
રસ્તો પહોળો ને પહોળો બનતો જાય છે.

ચન્દ્ર તાકી રહ્યો છે.

રાજેશ પંડ્યા

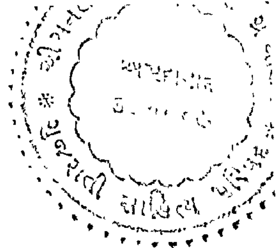
બે કાવ્યો

પથ્થર ખેસવી લઈ...

આ પથ્થરને ખેસવી લઈ
કાગળને ઊડવા દેવો જોઈએ

હવા વહે છે
ત્યારે ચપટીમાં પતંગિયું
પકડ્યું હોય એમ કાગળ
ફફડે છે.
સામે છોડ પર ફૂલો ખીલ્યાં છે
આ બાજુ
ઘાસ પર ઝાકળ ઝિલાયું છે

ને પાછળથી
હળવાં નાનાં પગલાં નજીક આવે છે
એટલે
જલદી આ પથ્થરને ખેસવી લેવો જોઈએ
નહીંતર પછી
હવા વધુ ને વધુ જોરથી ફૂંકાશે
એમ
પથ્થરનું વજન વધતું જશે
નીચે કાગળ ચગદાઈ જશે.



અરીસામાં દોરી લંબાય છે આરપાર

આ દોરીને ઓરડામાં
લટકતી રહેવા દેવી જોઈએ.

પશ્ચિમનો પવન વાય છે
ત્યારે દોરી ફાંસીના ગાળિયાની
જેમ હાલે છે.
ક્યારેક
વચ્ચેથી અંધાર ટપક્યા કરે છે
ક્યારેક
એને ઝાલી તડકો હીંચકા ખાય છે
આ દીવાલથી પેલી દીવાલ સુધી

સામસામે

બારીઓ ખૂલી જાય છે ત્યારે
અરીસામાં
આરપાર
દોરીનો છેડો લંબાયા કરે છે.

રામચન્દ્ર પટેલ

એક કાવ્યરચના

બે
આપણે,
ચાલી ચાલીને સ્થળ સ્થળ
જળ
વટાવતાં ક્યાં આવી ચડી ઊભાં ?
સામે પડી છે એ જ જમીન, ધરા...
તો પછી,
કેમ સમજણ પડતી નથી મને ?
તને,
આ કઈ છે જગ્યા !

આસપાસ
નથી ખાડાથીબા
કોતર, ફાટ-તિરાડ
ઝાડ કે પહાડ પણ નથી
બસ
દોથાબધ્ધ ઘાસ-વેકૂર, જડથાં
લઈ પડ્યું છે સૂકું સપાટ મેદાન.
એમાં
જ્યાં એક ડગલું આગળ પડે,
અડે,

કાચ-કંકર-કાંટા
નડે,
ફણા-તેગઅણી-બંદુકનાળ
પૈડું - મીંડું
મીંડું
થઈ ઈંડું દદડે
અડધું ટીપું પેટ્રોલ ને અડધું ટીપું ડિઝલનું.
ઊડે
લોહીની ધૂણી
ચણોઠી સરખુંય કોઈ
અહીં
કેમ નથી તગતગતું ?
ફગફગતું બી કે નથી પડ્યો ક્યાંય કશોક ઠળિયો ?
બસ
બીજ પર ઢળ્યો છે એકલો,
બધિર વંધ્ય અંધાર...
એ
વાદળ વાદળ
કાપી કાપીને ભીંતોને આપે છે પગ,
પંખ-પાંખનાં પહેરે છે કપડાં.
દિવસે રચે ગામ
ને રાત્રે બનાવે શહેર.
સિગારેટ ઓલવે એમ સહજ ઓલવી નાખે છે એક એક નદી.
સદી,
વીતતાં વીતતાં તો
પાછો
વેળુનો લઈ દડો દોડે વંટોળ...
ઝરે ઝાકળ-ભેજ,
ખખડે પથ્થર પથ્થર...
મેં મશાલ ચેતાવીને જોયું તો અધ્ધર
કબૂતરોની જેમ ઊડે મિસાઈલ્સ
નીચે હગારના ઢેર
ઉપર બેઠા બેઠા હલે મબલખ કીડા.
નથી રચી શકાતું મારાથી કે તારાથી હવે
મોહન-જો-દડો કે હડપ્પા.

જોને આ-પા,
કેવાં હસ્યા કરે છે ન્યૂયોર્ક-ટોકિયો-લંકા
દુનિયાના દરેક
નગર નગરની બિલ્ડીંગો વચ્ચે
ટ્રેન, ટ્રામ, ચીસ
કટપીસ, કિડની, કેલેન્ડર, કાર્ડ
કપાઈ પડ્યાં છે રોડ પર લિંગ-યોનિ
દોડે હાડપિંજર એકલાં
એક હાથમાં પ્લાસ્ટિકના છોડનાં કૂંડાં
બીજામાં આરસ,
પારસ,
પૈસા ખખડે રોજ કપાળમાં,
નાચે રેશમ રેશમ રબ્બરની સુંદરી
એની નાભિમાં રમે ઈલાસ્ટિકીયો કોઈ નર, વ્યંતર
જળ વગર જન્મ્યા કરે છે,
વસ્તુઓ વસ્તુઓ...
અને સર્વત્ર ઊડ્યા કરે છે એકલી ચિનાઈની કોથળીઓ...

તને ખબર છે ?
આપણા પૂર્વજોએ દરિયો ઠેલી ઠેલીને,
હથેલી જેટલી મેળવી હતી જમીન,
જમીન પર વેંઢા વેંઢા જેવડાં પાડ્યાં હતાં સોળ ખેતર,
પછી એ જ
ખેતર ખેતરમાં
વાદળ, ધરો, બીજ, ચોખા, ચારોળી, તલ, તમરાં, તીડ, તેતર
પાંખ, પીંછું, પતંગિયું, પુચ્છ ખરી, નહોર, જવ, જવારા, જંતર
અંતર, કીકી, કંકુ, મોડ, નારિયેળ, છોડફૂલ, તુલસી વાવ્યાં,
તો,
ઊગી આવ્યાં ગામ
ગામ વચોવચ ન હતાં રહેતાં આપણે
બેઠાં હતાં તાપણે,
નાખ્યા કર્યાં હતાં વૃક્ષવૃક્ષ ખેતર, ચાંદો-સૂરજ તારા !
વધ્યા કરી હતી ભઠ્ઠી રાખની ?
પાછાં
રહી જતું હતું કે

એમાં
રોપ્યાં
પથ્થર, શંખ, ત્રિશૂળ, બાણ, કરપાણ, કટાર, ખંજર, ખીલા, ખાણ...
ફરી વળ્યું ફીણ ધુમાડાનું.
પાછું ચલાવે રાખ્યું
નર્તન કથકલીનું.
કહે,
પંખીમાં ટહુકો,
ખેતરમાં દાણો,
અને મધપૂડામાંથી મધટીપું,
એમ
માણસમાંથી કેમ ઊગી નહીં આવતો હોય માણસ ?
કહેવાય છે કે
બાપ-દાદાઓ જીભ બોલે વેચાતા હતા.
એમણે
ઘર બાંધ્યાં હતાં કમાડ વિનાનાં
માંહ્ય પવનની જાજમ,
કર્યો હતો સૂરજનો દીવો
આગળ-પાછળ આંબાનાં ઝાડ
વાડ તો બિલકુલ નહીં
રમતાં રમતાં આવી ચડેલાં બાળકો ઘર-ઘરમાં
ખાઈ લેતાં દહીં-રોટલો,
પી વાટકો વાટકો દૂધ,
શુદ્ધ.
આ સાચું હશે કે જૂઠ
મૂઠ ભરી, છાને છપને લઈ લેવાનું તો ત્યારે નહીં હોય ને,
બોલ ને તું
આ કઈ જગ્યા છે.
આંખ, ક્યારે, સ્લીપર, પર્સ, ઝાંઝર, છાતી, નાહું, સેંથી, ડીશ
સલવાર કમીઝ ખભા, સભા, મંદિર, દીક્ષા, ભિક્ષા, મૂર્તિ, ગોખ, દર્પણ
ઝરે ઝાકળ-ભેજ
ખખડે પથ્થર પથ્થરુ..
મેં મશાલ ચેતાવીને જોયું તો અધ્ધર
કબૂતરોની જેમ ઊડે મિસાઈલ્સ
નીચે હગારના ઢેર

ઉપર બેઠા બેઠા હલે મબલખ કીડા.
નથી રચી શકાતું મારાથી કે તારાથી હવે
મોહન-જો-દડો કે હડપ્પા.
જોને આ-પા,
કેવાં હસ્યા કરે છે ન્યૂયોર્ક-ટોકિયો-લંકા
દુનિયાના દરેક
નગર નગરની બિલ્ડીંગો વચ્ચે
ટ્રેન, ટ્રામ, ચીસ
કટપીસ, કિડની, કેલેન્ડર, કાર્ડ
કપાઈ પડ્યાં છે રોડ પર લિંગ-યોનિ
દોડે હાડપિંજર એકલાં
એક હાથમાં પ્લાસ્ટિકના છોડનાં કૂંડાં
બીજામાં આરસ,
પારસ,
પૈસા ખખડે રોજ કપાળમાં,
નાચે રેશમ રેશમ રબ્બરની સુંદરી
એની નાભિમાં રમે ઈલાસ્ટિકીયો કોઈ નર, વ્યંતર
જળ વગર જન્મ્યા કરે છે,
વસ્તુઓ-વસ્તુઓ...
અને સર્વત્ર ઊડ્યા કરે છે એકલી ચિનાઈની કોથળીઓ...

તને ખબર છે ?
આપણા પૂર્વજોએ દરિયો ઠેલી ઠેલીને,
હથેલી જેટલી મેળવી હતી જમીન,
જમીન પર વેંઢા વેંઢા જેવડાં પાડ્યાં હતાં સોળ ખેતર,
પછી એ જ
ખેતર ખેતરમાં
વાદળ, ધરો, બીજ, ચોખા, ચારોળી, તલ, તમરાં, તીડ, તેતર
પાંખ, પીંછું, પતંગિયું, પુચ્છ ખરી, નહોર, જવ, જવારા, જંતર
અંતર, કીકી, કંકુ, મોડ, નારિયેળ, છોડફૂલ, તુલસી વાવ્યાં,
તો,
ઊગી આવ્યાં ગામ
ગામ વચોવચ ન હતાં રહેતાં આપણે
બેઠાં હતાં તાપણે,
નાખ્યા કર્યા હતાં વૃક્ષ વૃક્ષ ખેતર, ચાંદો-સૂરજ તારા !

વધ્યા કરી હતી ભઠ્ઠી રાખની ?
પાછાં
રહી જતું હતું કે
એમાં
રોપ્યાં
પથ્થર, શંખ, ત્રિશૂળ, બાણ, કરપાણ, કટાર, ખંજર, ખીલા, ખાણ...
ફરી વળ્યું ફીણ ધુમાડાનું.
પાછું ચલાવે રાખ્યું
નર્તન કથકલિનું.
કહે,
પંખીમાં ટહુકો,
ખેતરમાં દાણો,
અને મધપૂડામાંથી મધટીપું,
એમ
માણસમાંથી કેમ ઊગી નહીં આવતો હોય માણસ ?
કહેવાય છે કે
બાપ-દાદાઓ જીભ બોલે વેચાતા હતા.
એમણે
ઘર બાંધ્યાં હતાં કમાડ વિનાનાં
માંહ્ય પવનની જાજમ,
કર્યો હતો સૂરજનો દીવો
આગળ-પાછળ આંબાનાં ઝાડ
વાડ તો બિલકુલ નહીં
રમતાં રમતાં આવી ચડેલાં બાળકો ઘર-ઘરમાં
ખાઈ લેતાં દહીં-રોટલો,
પી વાટકો વાટકો દૂધ,
શુદ્ધ.
આ સાચું હશે કે જૂઠ
મૂઠ ભરી, છાને છપને લઈ લેવાનું તો ત્યારે નહીં હોય ને,
બોલ ને તું

એપ્રિલ-જૂન, ૧૯૯૭

ગિલેર્મો સેમ્પેરિયો   અનુવાદ : શિરીષ પંચાલ

તે વાર્તામાં જીવતી હતી

(*'જ્યારે આપણે માની લઈએ છીએ કે આપણે સ્વપ્ન જોઈ રહ્યા છીએ અને જાગી જઈએ છીએ ત્યારે આપણે આપણા ચિત્તને ચક્કરભમ્મર થતું અનુભવીએ છીએ.'*
- સિલ્વિયા ઓપેન્કો અને બી. કાસારેઝ)

સાંજે સાંજે લેખક ગિલર્મો સેગોવિયા ઈઝ્ટાપાલાપાની પ્રેપરેટરી ઍકેડમીમાં વ્યાખ્યાન આપતો. સેગોવિયા જે રીતે વિગતવાર રજૂઆતો કરતો તેથી યુવાન કવિ ઈઝરાઈલ કાસ્ટેલાનોસના માર્ગદર્શન હેઠળ ભણતા સૌન્દર્યશાસ્ત્રના વિદ્યાર્થીઓ ઉત્સાહિત રહેતા હતા. પ્રો. કાસ્ટેલાનોસ વ્યાખ્યાતાનો આભાર માનવાનું અને વિદ્યાર્થીઓ આગળ એની પ્રશંસા કરવાનું ચૂકતા નહીં. એમાં સૌથી વધારે સંતોષ સેગોવિયાને પોતાને થતો હતો; આમ છતાં વ્યાખ્યાનની શરૂઆત થાય ત્યારે તે થોડો માનસિક રીતે અસ્વસ્થ રહેતો. બે દિવસ પહેલાં તૈયાર કરેલી નોંધો જ્યારે સમજાવવાની શરૂઆત કરે ત્યારે તેના શબ્દો સરળતાથી અને સામર્થ્યથી વહેવા માંડતા. એક યુવાને તેમને જ્યારે વાસ્તવ જીવનનાં પાત્રો દ્વારા કાલ્પનિક પાત્રોનાં સર્જન વિશે પ્રશ્ન કર્યો ત્યારે ગિલેર્મો સેગોવિયાને ઊંડે ઊંડેથી નિરાશા થઈ - પોતાનામાં જે ભાવ અને આત્મવિશ્વાસ ઊભરાતા હતા તે કેળવાયેલી રુચિવાળા લોકો સમક્ષ પ્રગટ થઈ ન શક્યા. જો કે આવો મહત્ત્વાકાંક્ષી વિચાર તેને સર્જનાત્મક અને ધારદાર રીતે સ્પષ્ટ કરેલા શબ્દો માટેની કંઈક અંશે ભ્રમિત કરી દે એવી રુચિ બદલ આનંદ અનુભવતાં રોકી ન શકી, તેના સિદ્ધાંત અને નિદર્શનો જે સઘન હતાં અને સાથે સાથે સાદાં સંભાષણો વચ્ચેના અવકાશમાં એકરૂપ થતાં હતાં તે પણ એમને ગમતું હતું. તે પોતે વધુ પડતી સભાનતા વિના વાક્યોને એકબીજામાં ગુંથાવા દેતો; સંજ્ઞાઓ વચ્ચેના આદાનપ્રદાનને લીધે તેના અવાજથી પર એવી સ્પષ્ટ ગતિશીલતા જન્મતી.

ગિલેર્મો સેગોવિયાને હમણાં જ ચોત્રીસમું બેઠું હતું; તેમના નામે ત્રણ વાર્તાસંગ્રહો, એક

નવલકથા અને કટારલેખનોનો સંચય ચઢ્યા હતા; આ પ્રકાશનો વતનમાં અને વતન બહાર, ખાસ તો જ્યાંથી તેને સાહિત્યક્ષેત્રે ઉપાધિ પ્રાપ્ત થઈ હતી ત્યાં પ્રગટ થયાં હતાં. એકેડમીમાં ભાષણ આપવા માંડ્યાં એનાં છ વર્ષ પહેલાં મેક્સિકો પાછા ફરીને આ લેખકે એક છાપામાં નોકરી સ્વીકારી, તેની પત્નીએ મેક્સિકોની નેશનલ યુનિવર્સિટીમાં કામગીરી સંભાળી. મેક્સિકોના જૂના વિસ્તાર કોયાકાનમાં* નાનું મકાન ભાડે રાખીને સુખેથી રહેતા હતા.

અત્યારે ઘેર પાછા ફરતી વખતે ૧૯૮૨ની વીડબલ્યુ કાર ચલાવતાં ચલાવતાં ગિલેર્મોને વ્યાખ્યાનના અંતે રજૂ કરેલા મુદ્દા યાદ આવી ન શક્યા. પણ તેનાથી તેને ઝાઝી મુશ્કેલી ન પડી; વચ્ચે વચ્ચે તેની સ્મૃતિ દગો દઈ જતી હતી. આમ છતાં જે અંશની સ્મૃતિ હતી એ વિશે તે બહુ ઉત્તેજિત થઈ ગયો હતો અને એનો ઉપયોગ તે વાર્તાલેખન માટે કરી શકે એવું લાગ્યું.

*મેક્સિકો સિટીનો મધ્યમવર્ગીય વિસ્તાર, સોળમી સદીની ઈમારતો ધરાવતા ઐતિહાસિક નગર ઉપર આ વિસ્તાર ઊભો થયો હતો.

એ વાત તેમણે સ્થપતિ અને લેખક વચ્ચે કરેલી ચબરાક સરખામણીને લગતી હતી. સર્જનાત્મકતાની દૃષ્ટિએ, કોઈક ઘરની ડિઝાઈન કલ્પનાશીલતાના ક્ષેત્રમાં અચૂક રીતે સ્થાન પામે છે; જ્યારે કડિયા ઈંટો મૂકવા માંડે છે ત્યારે આપણે એ વાર્તાલેખનની પૂર્ણાહુતિના સાક્ષી બનીએ છીએ. એક વાર મકાન પૂરું થાય એટલે માલિક સ્થપતિના મકાનમાં રહેવા જાય છે. આ તર્કને આગળ લંબાવીને આપણે કહી શકીએ કે નગરો સ્થાપત્યની કથાવાર્તાઓ છે; એ કારણે સ્થાપત્યને કળાપ્રકાર ગણવામાં આવે છે. પોતે જ જેની ડિઝાઈન બનાવી હોય અને બાંધ્યું હોય એ સ્થપતિ જેઓ પોતાની કલ્પનામાં જીવતા હોય એવા માણસોમાંનો એક છે. લેખકની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો તે શબ્દનો કસબી છે. તે વાર્તાઓની, વાક્યોની ડિઝાઈન કરે છે, જેથી કરીને વાચક કૃતિમાં વસી શકે. મકાન અને વાર્તા બન્ને નક્કર, કાર્યકારી, અનિવાર્ય, દીર્ઘકાલીન હોવાં જોઈએ. કોઈ કહી શકે કે વાર્તામાં ગતિ, પ્રવાહિતા હોવાં જોઈએ. બેઠકખંડમાંથી રસોડા સુધી કે શયનખંડોમાંથી સ્નાનગૃહ સુધી બિનજરૂરી થાંભલા કે ભીંતો ન હોવાં જોઈએ. વાર્તાના અને મકાનના વિવિધ ભાગ અવિભાજ્ય હોવાં જોઈએ, ચોકસાઈપૂર્વક રચાયેલાં હોવાં જોઈએ. માનવી નિરાંતે જીવી શકે એવી રીતે સાહિત્ય લખાવું જોઈએ, મકાનો બંધાવાં જોઈએ.

ઈઝટાપાલાપાના માર્ગ પરથી રાતે સરતી જતી કારમાં ગિલેર્મો 'કૃતિમાં જીવવાનો' વિચાર કરતો હતો. શહેરના એ વિસ્તારના ભયાનક દૃશ્યપટ પર ધ્યાન આપ્યા વિના માત્ર લાલલીલા દીવા ઉપર જ ધ્યાન આપતો હતો. કાળઝડા દ લા ગાની આસપાસ જ્યારે ટ્રાફિક ગીચ થઈ ગયો ત્યારેય દિશા બદલવાનો ખ્યાલ આવ્યો નહીં. પોતાના ચિત્તમાં જાગેલા અવકાશો છતાં તેણે 'કૃતિમાં જીવવાનો' આગ્રહ રાખ્યો. શબ્દોમાં વસવાનો વિચાર તેને ખૂબ જ સ્પર્શી ગયો. અચાનક એ વિચારની આસપાસ વાર્તા ગૂંથવાનું તેને મન થયું. એને આકારિત કરવાનો માર્ગ વિચારતાં વિચારતાં આવી સમસ્યાનાં સાહિત્યિક નિરાકરણોથી દૂર રહેવાનો પોતે પ્રયત્ન કરશે એમ તેણે નક્કી કર્યું. અને આમ જ તેને લાગ્યું કે સ્ત્રી યોગ્ય પાત્ર લેખાશે. ઝાંખીપાંખી દશામાં તેણે સર્જેલી વાર્તામાં સ્ત્રીને કલ્પી. 'તે કૃતિમાં જીવતી હતી.' એ પહેલું રૂપાંતરણ

હતું. 'હવે હું વાર્તાના ક્ષેત્રમાં આવી પહોંચ્યો છું; વાક્ય સાહિત્યિક છે, એ સારું લાગે છે.'

તેણે દૂરની, નજીકની ઘણી સ્ત્રીઓ યાદ કરી જોઈ પણ એકેય સ્ત્રી તેની જરૂરિયાતોને સંતોષતી ન હતી. તે દૂર દૂર સર્યો અને તેની પ્રવૃત્તિઓની કલ્પના કરવા લાગ્યો. તેણે જુદા જુદા ધંધાઓની અને વ્યવસાયોની નાનકડી યાદી બનાવી, છેવટે અભિનેત્રીઓ તરફ થોડો ઝૂક્યો. કન્ટ્રી ક્લબ વિસ્તારમાંથી તાલપાન પુલ વટાવવા માઈગ્વેલ એન્જેલ દ ક્વેદોની દિશામાં તેની કાર આગળ વધી અને તેને પોતાની પસંદગીનાં કારણો વિશે જિજ્ઞાસા થઈ. કોઈ ઉત્તર કે સમર્થન મેળવવા માટે તેણે પોતાના વિચારોને છુટ્ટો દોર આપ્યો. 'એક અથવા બીજી રીતે અભિનેતાઓ કૃતિમાં જીવે છે અને તેઓ કૃતિ ભોગવે પણ છે. તેઓ કોઈને આકારિત કરતા નથી. થિયેટરમાં તેઓ ઘડીભર સાહિત્યમાં જીવે છે. ચલચિત્રોમાં તેમની કેટલીક ક્ષણો અનંતતા પ્રત્યેના વલણ સાથે ટકી જાય છે. નાટ્યકારો વાર્તાલેખકના પ્રાચીન સ્વપ્નને પામવાનો પ્રયત્ન કરવા જતાં નાટકો લખે છે - એ સ્વપ્ન છે; માનવીઓ તેમની કૃતિમાં જીવે છે. આ રીતે કળાત્મક સર્જન વાસ્તવિકતા પામવા માટે કાલ્પનિક સ્તરને અતિક્રમી જાય છે. મારી પોતાની માન્યતા પ્રમાણે તો આ ગતિ અવળી છે, અર્થાત્ વાસ્તવિકતા કલ્પનાની દિશામાં આગળ વધે છે.'

ગિલેર્મો સેગોવિયાની કાર ફિલીપ કારિવા પુએર્ટો તરફ વધી, એકાદ ઇમારત વટાવીને આલ્બર્ટો ઝમોરાની દિશામાં નીકળી; ત્રીસેક મીટર આગળ તેણે કાર થોભાવી. એંજિન બંધ કરતાં તેણે નક્કી કર્યું કે આ વાર્તાની નાયિકા તે જેને અભિનય માટે તથા અસાધારણ સૌન્દર્ય માટે પ્રશંસતો હતો તે યુવાન અભિનેત્રી હશે. વળી, આ અભિનેત્રી ચિત્રકાર ફિડા કાહલોને મળતી આવતી હતી, આ ચિત્રકારે પોતાનાં ચિત્રોમાં, સ્વપ્નોમાં તેની જાતને ચિતરી હતી; પોતાના જ રચેલા કાલ્પનિક વિશ્વમાં જીવવાનો આ એક બીજો રસ્તો છે. સેગોવિયા લખતાં પૂર્વે પોતાની કૃતિઓને શીર્ષકો આપતો ન હતો, પણ આ વખતે આમ કરવાની તેને પ્રબળ વૃત્તિ થઈ આવી. તેની વાર્તાનું શીર્ષક હતું : 'તે વાર્તામાં જીવતી હતી.' વાસ્તવ જગતમાંથી આવતી અભિનેત્રીની જેમ એ સ્ત્રીનું નામ હશે : ઓફેલિયા.

ગિલેર્મો કારમાંથી બહાર ઊતર્યો; તે ઘરમાં ગયો; ડાબી બાજુના સાદા શયનખંડ પાસેથી પસાર થઈ પોતાના અભ્યાસખંડમાં દાખલ થયો. એ નાનકડા ખંડની દીવાલો ભોંયતળિયેથી માંડી છત સુધી પુસ્તકોનાં ઘોડાથી છવાયેલી હતી. તેણે દીવો કર્યો, ખાનામાંથી ટાઈપરાઈટર કાઢ્યું, ઓરડાના બીજે છેડે, બારીની બાજુના ટેબલ પર મૂક્યું; તે બારીમાંથી નાના બાગમાંના થોડા છોડ જોઈ શકાતા હતા. તેણે પોતાની સાઉંડ સીસ્ટમમાંનો રેડિયો ચાલુ કર્યો અને રેડિયો યુનિવર્સિદાદ સાંભળવા માંડ્યો. તે ટેબલનું ખાનું ઉઘાડતો હતો અને ઉબરા પર એલિના દેખાઈ.

'કેમ, કેવું રહ્યું ?' તેની પાસે આવતાં એલિનાએ પૂછ્યું.

તેની દિશામાં જતાં ગિલેર્મોએ ઉત્તર આપ્યો : 'સરસ !'

તેમણે ચુમ્બન કર્યું; સેગોવિયાએ તેના વાળ અને નિતંબને સ્પર્શ કર્યો. ફરી તેમણે ચુમ્બન કર્યું અને જ્યારે તેઓ છૂટા પડ્યા ત્યારે એલિનાએ વળી પૂછ્યું.

'લોકોનો પ્રતિભાવ કેવો હતો ?'

'એમને ખૂબ જ રસ પડ્યો. વિદ્યાર્થીઓએ મારી વાર્તાઓ વાંચી છે એનો મને ખ્યાલ

આવ્યો. જો કે એ માટે હું કાસ્ટેલાનોસનો આભારી છું... ચર્ચા દરમ્યાન એક મજાનો વિચાર ઝબકી ઊઠ્યો.' ટેબલ તરફ જતાં તેણે સમજ પાડી.

'બાળકો હમણાં જ સૂઈ ગયાં... હું આમતેમ વાંચતી હતી... તારે કશું ખાવું નથી ?'

'ના... મને લખવાનું વધારે ગમશે...'

'સારું, તો શયનખંડમાં તારી રાહ જોઉં છું.'

પોતાની હથેળી વડે ચુંબન ફેંકતી એલિના ઓરડામાંથી બહાર નીકળી. ગિલેર્મો સેગોવિયા ટાઈપરાઈટર સામે બેઠો, ખુલ્લા રાખેલા ખાનામાંથી તેણે થોડા કોરા કાગળ કાઢ્યા અને પહેલો કાગળ ટાઈપરાઈટર પર ચઢાવ્યો. તેણે શીર્ષક આંક્યું અને લખવાની શરૂઆત કરી.

તે વાર્તામાં જીવતી હતી

તે દિવસે શહેરમાં ઠંડીનું પ્રચંડ મોજું ફરી વળ્યું. તે રાતે લગભગ અગિયારેક વાગે, ઓછા તાપમાનને કારણે અને ધુમાડાઝાકળને કારણે ધુમ્મસ પથરાઈ ગયું. સામાન્ય રીતે જોવા મળે એના કરતાં વધારે ગાઢ અંધારું હતું અને તેને કારણે અજવાળાવાળા વિસ્તારોમાંય કોયોકાનના હાર્દમાં આવેલી જૂની શેરીઓ સદીઓ પહેલાંનાં દૃશ્યોની યાદ અપાવતી હતી. શેરીના દીવાઓમાંથી અને કારની હેડલાઈટોમાંથી આવતો પ્રકાશ સુદ્ધાં ઝાંખો લાગતો હતો; એ પ્રાચીન અવકાશને જરાક જ વીંધી શક્યો હતો. ઓવરકોટ, જાડા સ્વેટર અને સ્કાર્ફ પહેરેલા બહુ થોડા લોકો ભીંતને અડીને ચાલતા હતા અને ઠંડી ઉડાવવાનો પ્રયત્ન કરતા હતા. તેઓ કોઈક જુદા જ કાળખંડના લાગતા હતા... જાણે કે આ કોયાકાનમાંથી ભૂતકાળનું કોયાકાન ઊભું થયું હતું અને લોકો તેમની પોતાની સદીને ઓળખવામાં નિષ્ફળ જઈને જે સ્થળ તેમને કદી મળવાનું ન હતું એવા સ્થળે જઈ રહ્યા હતા. સાંકડા ફ્રાન્સિસકો સોસા એવન્યૂ પરથી પીઠ પર પ્લાઝા હિડાલ્ગો રાખીને ઓફેલિયા ચાલી રહી હતી. રાખોડી રંગના ગરમ સ્લેકમાં તેની નાજુક કાયા ઢંકાયેલી હતી, તેણે પહેરેલું જાડું કાળું સ્વેટર વધારે પડતું ઝૂલતું હોવાને કારણે ખભા આગળ અથડાતા રહેતા ઘેરા રંગના કેશની પડછે તેના ચહેરાની શ્વેત ત્વચાનો સૂક્ષ્મ પ્રકાશ દીપી ઊઠતો હતો. પથ્થરની ફરસબંધી પર તેના કાળા બૂટનો અવાજ ભાગ્યે જ કાને પડતો હતો.

ઓફેલિયાને લાગ્યું કે કોઈ તેના પર નજર રાખી રહ્યું છે પણ કઈ દિશામાંથી એ નક્કી કરવું અશક્ય હતું. ફ્રાન્સિસ્કો સોસા અને એવ મારિયાના ખૂણા આગળ તે ઊભી રહી, તે જ વખતે એક કાર જમણી બાજુ વળી, આ ક્ષણનો લાભ લઈને કોણ પોતાના તરફ નજર રાખી રહ્યું છે એ શોધી શકશે એમ માનીને તેણે પાછા ફરીને જોયું. ઘરની બહાર નીકળેલું અને પ્લાઝાની દિશામાં જવા માગતું એક વૃદ્ધ દંપતી જ તેની નજરે પડ્યું. શેરી ઓળંગતા પહેલાં તેને પોતાના પર હુમલો થશે એમ લાગ્યું; પછી તેને જરા કમકમાં આવી ગયાં. જો કોઈ તેની પાછળ પાછળ આવતું હોત તો એ આવકારપાત્ર હોત એમ તેને લાગ્યું. એકલી હોવા છતાં તેણે ફરીથી ચાલવા માંડ્યું, રાત્રિ તેની હિલચાલ પર નજર નાખી રહી છે એની ખાત્રી થઈ. તે થોડી ગભરાઈ ગઈ, અને સહજ વૃત્તિથી એ ઉતાવળે ચાલવા લાગી. તેણે બંને હાથ ભેગા કરી મસળ્યા, પોતાની સામેનાં વૃક્ષો જોયાં અને ધુમ્મસી છાયામાં ઝાંખા

થઈ જતા વૃક્ષાચ્છાદિત માર્ગને આખો સમય જોતી રહી. આપુનતેમિન્ટો શેરી ઓળંગવા જતી હતી ત્યાં જ તેને પસ્તાવો થયો – એ લોકો મને ગાડીમાં બેસવાનું કહેતા હતા ત્યારે એમની વાત માની લીધી હોત તો સારું થાત.

થોડી વાર પહેલાં તો તે ડ્રામેટિક આર્ટ્સ સેન્ટરની જૂની ઈમારતમાં હતી, ત્યાં મધ્યકાળની કોઈ કૃતિ માટે ડ્રેસ રિહર્સલ જોઈ રહી હતી. રિહર્સલ પૂરું થયું અને તે શેરીની બહાર નીકળી ત્યારે એક અભિનેત્રીએ તેને ઘર સુધી પહોંચાડી જવાની દરખાસ્ત કરી; ઓફેલિયાએ બહાનું કાઢ્યું કે મારે તો ફ્રાન્સિસ્કો સોસા આગળ જ નાકે જ રહેતા એક મિત્રને મળવું છે. હકીકત તો એ હતી કે કોયાકાનના રહસ્યમય અને ભૂખરા વાતાવરણે તેને ચાલીને જવા માટે પ્રેરી હતી; વળી, તેને મન તો એ ધુમ્મસી વાતાવરણ નાટકની ભજવણીનું જ અનુસંધાન હતું અને તેણે ઈંગ્લેન્ડમાં ગાળેલા સમયની તે યાદ અપાવતું હતું. તેણે તો પેલી સ્ત્રીને આવજો કહી દીધું અને ચાલવા માંડ્યું, બાકીનાં બીજાં બધાં પોતપોતાની કારમાં બેસી ગયાં.

શરૂઆતમાં તો રસ્તે ચાલતાં ચાલતાં તેને લાગ્યું કે કોઈ તેના પર નજર રાખી રહ્યું છે. હવે તેને ખ્યાલ આવ્યો કે કશું ખાસ તેની સાથે બની રહ્યું ન હતું, એટલે તેને ભય માટે કોઈ કારણ ન રહ્યું. આ ઘટનાનું કોઈક કારણ તો હોવું જોઈએ, પણ એ ક્ષણે તેને એનો કશો ખ્યાલ આવ્યો નહિ. આ વિચાર તેને રાહત આપનારો લાગ્યો અને કૈંક અંશે વધુ પ્રોત્સાહક હતો, તેણે પોતાના હાથ ફૂંક મારીને હૂંફાળા કર્યા. આમ છતાં, એકાએક ચિત્તમાં પ્રગટેલી હળવાશે તેની સંવેદનશક્તિને સતેજ કરી. તેના અંતરાત્મામાં આંખો ડોકિયું કરી રહી હતી એ વિશે કોઈ શંકા ન હતી, એ આંખોનું કાર્ય સ્પર્શગોચર લાગ્યું.

જીવનના અનુભવોથી પોતાની જાતને અળગી કરવી તેને માટે સાવ અશક્ય હતું, તો પણ તે સમજવા માગતી હતી. શું આ લાગણીઓ નવી હતી અને એટલે એ હજુ સ્પષ્ટ થઈ ન હતી ? એ શોધ્યા કરતી આંખો કોની પાછળ હતી ? કોઈએ તેને બીવડાવી હોય એવી લાગણી ભાગ્યે જ તેણે અનુભવી હતી. મેક્સિકો સિટી સાથે સંકળાયેલી અરક્ષિતતાને થોડે ઘણે અંશે સ્વીકારી લીધી હતી. ત્યાંથી પસાર થઈ રહેલી કેટલીક કારના લોકોએ તેના પ્રત્યે જરાય ધ્યાન આપ્યું નહિ. પછી તેને યાદ આવ્યું કે તખ્તા પરનો આંજી દેતો પ્રકાશ પ્રેક્ષકોને જોવા દેતો ન હતો, પણ પ્રેક્ષકો તેને જોઈ રહ્યા હતા. તે જાણતી હતી કે અસંખ્ય આંખો અંધારામાંથી તેની સામે તાકી રહી છે, તે જે લય પ્રગટાવતી હતી તેના ઈશારે તેઓ ઝૂમતા હતા; અનેક આંખો, એક છુપાયેલી આંખ, એક વિરાટ આંખ તેની કાયા પર મંડરાયેલી હતી. આની સ્મૃતિથી પોતાને ટેકો આપવાનો પ્રયત્ન કરતાં ઓફેલિયા મનોમન બોલી : કદાચ આ મારી ત્વચાની સ્મૃતિને કારણે આવું હશે, તે મારા ચિત્તને સાવ અજાણી હશે; એ ગમગીન વિસ્તારમાં કદાચ એ તેના શરીરમાં પરત આવી હશે અને હવે ધીમે ધીમે મને વશ કરી રહી હતી. આંખોની જાળ, આંખોનો અવકાશ અને વિરાટ આંખ મોટી થતી થતી તેની નિકટ આવી રહી હતી, ઓફેલિયા માથું હલાવીને એ સંવેદનમાંથી ભાગી છૂટવા માગતી હતી. પણ તે પહેલેથી જાણતી હતી કે આ પ્રયત્ન નિરર્થક હતો; હવે તેનામાં શક્તિ રહી ન હતી એટલે તેણે પોતાની જાતને ભાગ્ય પર છોડી દીધી અને રાત્રિની ગર્તામાં પોતાની જાતને ડૂબી જતી અનુભવી. એકાએક તે નર્યા અંધકારમાં ચાલી રહી હતી એનો ખ્યાલ આવ્યો, તે સ્થળની સભાનતા ગુમાવી રહી હતી, છતાં હવે કોઈ ભય નથી એની ખાત્રી હતી.

જે શેરીમાં તેનું ઘર હતું તે શેરીમાં વળી ત્યારે તે અનુભવી શકી કે તેના વાળ, તેના મોં, તેના સ્કાર્ફ, તેનું સ્વેટર, તેના સ્લેક પર વિરાટ આંખ હતી. તે ઊભી રહી ગઈ અને સ્વપ્નમાં જ્યારે કોઈ પણ આધાર વિના તરતા હો અને નીચે આવવાનો કોઈ માર્ગ ન દેખાય ત્યારે જે અનુભવો તેવી રીતે તેણે કશીક અસ્થિરતા અનુભવી. ઓફેલિયા જાણતી હતી કે તે ઘરથી થોડાક જ અંતરે હતી, તે કોયાકાનમાં, આ ધરતી પરના તેના શહેરમાં હતી; પણ સાથે સાથે આ સ્વપ્ન હતું એ સંવેદન તે ભૂલી શકી નહીં; તેને જ્યારે ચક્કર આવતા હતા ત્યારે તે સુખની લાગણી હતી કારણ કે સ્વપ્ન જોનારો અંતે તો કોઈ ભય છે જ નહિ એ જાણતો જ હોય છે અને તે પોતાના શરીરને અંધકારમાં ઝંપલાવતો હોય છે, જેવી રીતે જેના પર ધ્યાન અપાઈ રહ્યું હોય છે તે ઝેપ્લિન નીચે ઊતરી આવે તેવી રીતે. ઓફેલિયા સમજવાનો પ્રયત્ન કરતી શેરીમાં ઊભી રહી; શાંત અવાજે તે મનોમન બોલી : 'આ કંઈ બેહોશીની ઘડી નથી, કે માનસિક સમસ્યા નથી. આ મારામાંથી પ્રગટેલી નથી, એ મારી બહારનું, મારા અંકુશની બહારનું છે.' તે ભીંતની નજીક ધીમેથી સરકી અને તેને ટેકે ઊભી રહી ગઈ. એ સંવેદન તેની પાતળી કાયામાં ભારે બન્યું - જાણે શેરીનું ધુમ્મસ એના ઉપર જ આધારિત ન હોય એવું લાગ્યું ! 'તે હજુ પણ મારી સામે જોઈ રહી છે; તે કંઈક વધુ શક્તિશાળી છે.' તેણે પોતાનો હાથ કપાળે મૂક્યો અને પોતાના વાળમાં અવારનવાર આંગળાં ફેરવવા લાગી; તે ચોંકી - અચાનક પરિસ્થિતિનો અંદાજ મેળવતાં તે બોલી- 'હું આંખની અંદર છું.' તેણે પોતાનો હાથ ધીમે ધીમે નીચે કર્યો અને હમણાં જે બોલી હતી તેના જ અનુસંધાનમાં તેણે બોલવાનું ચાલુ રાખ્યું- 'હું એ દૃષ્ટિની અંદર છું; હું એ ટગર ટગર જોતી નજરની અંદર છું. જોવાની રીતનો હું ભાગ છું. કશુંક મને ચાલવાની ફરજ પાડે છે; ધુમ્મસ ઊતરી આવ્યું છે, અને મારી ગમગીન આંગળીઓ બારીઓ સુધી પહોંચી જાય છે. ભીંતે ચીટકેલી હું ભૂતકાળમાંથી આવી ચડેલી છાયાકૃતિ જેવી છું. મારું નામ ઓફેલિયા છે અને હું મારા ઘરનો લાકડાનો દરવાજો ઉઘાડી રહી છું. હું પ્રવેશું છું, મારી જમણી બાજુએ બાગમાં રંગભૂમિ-આભાસી આકૃતિઓ દેખાય છે, છોડવામાંથી મને આતુરતાથી મળવા માગતી પેલોમા કૂદી પડે છે. તેનાં સફેદ રૂવાં અંધકારમાં લટકતા રૂના લંબગોળ દડા જેવાં છે. તે મારી સામે આછી આછી ભસે છે, મારા પગ આગળ આવે છે અને મારી ઘૂંટીઓને શરીર ઘસે છે; પછી તે પાછલા પગે ઊભા રહીને પોતાની સાથે રમવા બોલાવે છે. હું એને થાબડું છું, હળવેથી એને ખસેડું છું; તે ગમગીન થઈને ઘૂરકે છે; પણ હું નદીકાંઠેથી આણેલા પથ્થરો વડે બનાવેલી પગથી પરથી છોડવાઓની વચ્ચેથી ચાલું છું. પ્રવેશદ્વારની બત્તી ચાલુ છે; હું બારણું ખોલું છું, બંધ કરું છું. મારે કંઈક ખાવું છે અને રસોડા તરફ જઉં છું. હું ઊભી રહું છું અને મને પાછા પગ માંડવાની ફરજ પડે છે એમ લાગ્યું, હું બેઠકખંડ તરફ જઉં છું, હું દીવો કરું છું, હું બારણું ખોલું છું, હું ગ્લાસ અને કોગ્નેકની બાટલી લઉં છું. બારણું વાસ્યા વિના હું ગ્લાસ ભરું છું અને પહેલો ઘૂંટ ભર્યા પછી પણ મને થાય છે કે હજુ મારે કંઈક ખાવું જોઈએ પણ કોગ્નેકનો સ્વાદ મારા પર છવાઈ જાય છે અને મારી ઇચ્છાવિરુદ્ધ હું નહીં ખાવાનો નિર્ણય કરું છું. હું બીજી વાર ગ્લાસ હોઠે ધરું છું ત્યાં પ્લેસિડા આવે છે, મને આદરથી બોલાવે છે, મારે કંઈ જોઈતું કરતું તો નથી ને- એ પૂછે છે. હું એને કહું છું કે હવે તારે સૂઈ જવું જોઈએ, આપણે આવતીકાલે બહાર જવાનું છે. પ્લેસિડા સહેજ માથું નમાવીને જાય છે, અને હું મારો

ગ્લાસ ખાલી કરું છું, ખાલી હાથ વડે દીવો બુઝાવું છું અને અંધકારમાં હું બેઠકખંડ વટાવીને દાદર ચઢું છું. મારા શયનખંડનું બારણું ખુલ્લું છે અને હું પ્રવેશું છું. હું દીવો કરું છું. ડ્રેસીંગ ટેબલ આગળ જઉં છું, ગ્લાસ અને બાટલી ત્યાં મૂકું છું. બેઠક પર બેસું છું, ખાનું ઉઘાડું છું, મારી નોટબુક, પેન કાઢું છું અને મને જે કંઈ થાય છે તે લખું છું.'

હું સારી રીતે જાણું છું કે હું હજુ પણ એ દૃષ્ટિપાતમાં જીવું છું, એની અંદર ઊંડે ઊંડે જન્મતા અવાજો સાંભળું છું, લેટિન અમેરિકન ટાવરની ટોચ ઉપરથી સંભળાતા શહેરના અવાજ. મારે ખૂબ જ સ્વસ્થતાથી અને ચોકસાઈથી આગળ વધવું પડશે. મને નવાઈ લાગે છે પણ મારો ભય ઓસરી રહ્યો છે, કોઈ જાતની હતાશા વિના હવે એકાએક હું અસ્વસ્થ થઉં છું, ગુસ્સે થઉં છું, મારે વિરોધ લખવો જોઈએ. હા, સજ્જનો વિરોધ. હું વિરોધ કરું છું! વિશ્વના લોકો, હું વિરોધ કરું છું. હું લખું છું કે હું રહેવાસી છું, હું લખું છું કે મારી આતુરતા હવે નથી રહી, હું લખતી અટકું છું. મેં ગ્લાસમાં એક પેગ કાઢ્યો અને એક જ ઘૂંટડે ગટગટાવી ગઈ. મને મારી જૂની મોન્ટબ્લેન્ક પેન ખરેખર ખૂબ ગમે છે, એની ટાંક સરસ છે. મારું શરીર ધખે છે, મારા ગાલ રાતા છે. મને ડર છે કે હું બે જગતમાં જીવવાનું બંધ કરી નહિ શકું, અત્યારે જે મારાથી ખૂબ દૂર દૂર જણાય છે તે ફ્રાન્સિસ્કો સોસા એવન્યૂ બે માર્ગ છે, એક વિરાટ આંખ જેવો. હું તેને ખૂબ ચાહું છું તે આ પ્રાચીન કોયાકાનની શેરીઓમાં એક બીજું કોયાકાન વસે છે; હું બે કોયાકાનમાંથી, બે રાત્રિમાંથી, બેવડા ધુમ્મસમાંથી ચાલી રહી હતી. આ અતિસ્પષ્ટ સાક્ષાત્કારની પળે મારા જેવા કેટલાક લોકો બે કોયોકાનમાં જીવે છે; આ બંને કોયાકાન એકબીજા સાથે પૂરેપૂરું સાયુજ્ય ધરાવે છે; કોઈ ઉપર નથી, કોઈ નીચે નથી; એક જ કેન્દ્ર છે અને બે જગત છે. કોઈક, કદાચ કોઈ પુરુષ, આ જ પળે હું મારી નોંધપોથીમાં જે શબ્દો ટપકાવી રહી છું એ જ શબ્દો તે ટપકાવતો હશે. આ જ શબ્દો; હું લખતી અટકું છું; હું બીજો પેગ લઉં છું; જરાક નશા જેવું લાગે છે; હું સુખી છું. જાણે મારા શયનખંડમાં અનેક દીવા છે. પેલોમા બે અદૃશ્ય ચન્દ્ર સામે ભસે છે. મને એમ લાગે છે કે મારે લખવું જોઈએ - સંભવત; એ પુરુષનું નામ ગિલેર્મો છે, તેને દાઢી છે, લાંબુ સીધું નાક છે. તે ગિલેર્મો સેગોવિયા નામનો લેખક હોઈ શકે, તે એકી સાથે બીજા ગિલેર્મો સેગોવિયા તરીકે જીવતો હોઈ શકે. ગિલેર્મો સેમ્પેરિયોમાં ગિલેર્મો સેગોવિયા, દરેક બીજામાં વસતો; એક જ કાયા. મને એમ વિચારવાની ફરજ પડે છે કે હું જે લખી રહી છું તે શબ્દશઃ ગિલેર્મો પોતાના ટાઈપરાઈટર પર લખી રહ્યો છે; એક જ લખાણ છે અને બે જગત છે. ગિલેર્મો જે વાર્તા લખે છે તે પણ અતિ સ્પષ્ટ છે; એનું મુખ્ય પાત્ર મારી નામધારી વ્યક્તિ હોઈ શકે. હું લખું છું કે તે વાર્તા લખે છે અને એ વાર્તામાં હું જીવું છું. મધરાત વીતી ગઈ છે અને લેખક ગિલેર્મો સેગોવિયા થાકી ગયો છે. તે લખવાનું બંધ કરે છે, તે પોતાની દાઢી ખણે છે; તે પોતાની મૂછો આમળે છે, તે ઊભો થાય છે, તે પોતાના હાથ લંબાવે છે, અને પછી નીચા કરી અભ્યાસખંડની બહાર જાય છે. બીજા માળના શયનખંડમાં તે જાય છે. તે પોતાના શયનખંડમાં પ્રવેશે છે અને પોતાની પત્ની ખોળામાં ખુલ્લી ચોપડી રાખીને સૂઈ ગઈ છે. તે તેની પાસે જાય છે, તેને ગાલે ચૂમે છે, તેની પાસેથી ચોપડી લઈ લે છે અને રાત્રિટેબલ પર મૂકે છે; ત્યાંથી નીકળતાં પહેલાં તે ફરી એક વાર પત્ની તરફ નજર કરે છે. તે નીચે જાય છે ત્યારે તેને લાગે છે કે કોઈ તેના પર નજર નાખી

રહ્યું છે; જો કે ક્યાંથી તે નક્કી કરી શકતો નથી. તે ઊભો રહે છે અને પાછો વળે છે; તેનો સૌથી નાનો પુત્ર જાગી ગયો છે એમ તેને લાગે છે, પણ ત્યાં કોઈ નથી. તે આ સમજવાનો પ્રયત્ન કરતાં કરતાં વિચારે છે - 'આ સૂચન મોટે ભાગે મને મારી વાર્તામાંથી જ મળ્યું હશે.' જે નીચે જાય છે અને પેલું સંવેદન વધુ ઉત્કટ બને છે. આ પરિવર્તન તેને મૂઝવે છે કારણ કે તેને ખબર છે હવે પછીનો ક્રમ તેના ઉપર કોઈ નજર નથી નાખી રહ્યું એની સભાનતાનો છે અને તે પોતે એ દૃષ્ટિમાં જીવી રહ્યો છે, એ જોવાની નવી રીતનો હવે ભાગ બની ગયો છે તેની સભાનતાનો છે. દાદરના પગથિયે ઊભા રહીને તે વિચારે છે :

'આ દૃષ્ટિ ઓફેલિયાની સંભવી શકે.' મારી વિચારવાની દૃષ્ટિએ - જે હું મારી સુંદર મૉન્ટબ્લેન્ક વડે લખી રહી છું - મને લાગે છે - હું ગિલેર્મો સેગોવિયાની વાર્તામાં વસતી નથી. અને એ માની નથી શકવાનો કે મારી કૃતિનું શીર્ષક કંઈક આવું હોઈ શકે - 'ગિલેર્મો વાર્તામાં જીવતો હતો.' હવે હું લખું છું કે સેગોવિયા પોતાની ચતુરાઈથી ત્રસ્ત થઈને તે પોતાના અભ્યાસખંડમાં પ્રવેશે છે અને બરાબર એ જ સમયે હું માત્ર એક જ કોયાકાનમાં જીવવાનો આરંભ કરું છું, જ્યારે એ ધીમે ધીમે બે, ત્રણ, અનેક કોયાકાનમાં વસતો થાય છે. ગિલેર્યો અધૂરી મૂકેલી વાર્તાનાં પંદર પાન - અનેક ભૂલોવાળાં હાથમાં લે છે; તે પોતાનું લાઈટર હાથમાં લે છે, સળગાવે છે અને પાનાંના ખૂણે જ્યોત ધરે છે અને તે પાન બળવા માંડે છે. અપરિપક્વ સમયે સૂઝેલા 'તે વાર્તામાં જીવતી હતી' શીર્ષકવાળી વાર્તામાંથી પ્રગટ થયેલી જ્વાળાઓને તે નિહાળે છે. તે અર્ધી બળેલી હસ્તપ્રતને નાની કચરાટોપલીમાં નાખે છે, તે જ્યારે પૂરેપૂરી બળી જશે ત્યારે 'સૂચિતાર્થ' વિલાઈ જશે. પણ લેટિન અમેરિકન ટાવરની ટોચ પર પ્રગટેલા શહેરના અવાજો જેવા મારા સુસ્થિર દૃષ્ટિપાતમાં ઊંડે ઊંડે પ્રગટેલા અવાજોને હવે તે સાંભળી રહ્યો છે. તે કચરાટોપલીમાંથી નીકળતો ધુમાડો જુએ છે પણ તેનો ભય ઓછો થતો નથી. તે પોતાની પત્ની પાસે જવા માગે છે જેથી તે એને રાહત આપી શકે, પણ તેને ખ્યાલ આવે છે કે આનાથી કશું સારું નહી થાય. અભ્યાસખંડની વચ્ચોવચ ઊભા રહીને હવે શું કરવું તેનો ખ્યાલ તેને આવતો નથી. તે જાણે છે કે તે પોતાના ઘરમાં અને બીજાનાં ઘરોમાં જીવન જીવી રહ્યો છે - જો કે બીજાનાં ઘરનો ચોક્કસ ખ્યાલ તેને આવી શકતો નથી, તે ટેબલ પાસે જાય છે, ટાઈપરાઈટર સામે બેસે છે, બીજું ખાનું ઉઘાડે છે. પોતાના વિખેરાઈ જવાની ઘટનાને અટકાવી દેવાની તાત્કાલિક અનિવાર્યતાથી પ્રેરાઈને, તથા કોને અને શું મારી નાખવાનું છે એના કોઈ ચોક્કસ ખ્યાલ વિના જ તે દાદા પાસેથી વારસામાં મળેલી પોતાની જૂની ૩૮ કોલ્ટ રિવોલ્વર કાઢે છે. તે ઊભો થાય છે, બારણા તરફ જાય છે, તે રિવોલ્વર તૈયાર રાખીને ઊભો છે. તે જેવો અંધારામાં બેઠકખંડ વટાવે છે તેવો જ ખ્યાલ આવે છે કે હવે બેભાન થઈ જવાની અણી પર છું, છતાં તે જે ક્ષણને જીવી રહ્યો છે તેને હજુ પણ ખૂબ જ જોરથી વળગી રહ્યો છે. છેવટે મૂંઝવણ અને વેદનાની આ સ્થિતિમાં તે બીજે માળ પાછો આવે છે. પાછલો ઓરડો હજુ પ્રકાશિત છે; તે એ દિશામાં આગળ વધે છે.

બારણાના ચોકઠામાં જ ઊભા રહીને તે શયનખંડને ઓળખતો નથી; તેની આંખો જોતી હોવા છતાં તે શું જોઈ રહી છે તે એને કહી શકતી નથી. તેની તર્જનીમાંથી ધાતુની શીતળ વાસ્તવિકતા વહેવા માંડે છે; તેને રિવોલ્વરના ઘો'ડ્ડાત્મકતા છે.' (જુઓ : ફિલૉસૉફી

ચેતનાની પાર્શ્વભૂમાં ઝાંખો પ્રકાશ દેખાય છે, પોતાની સ્થિતિનો ખ્યાલ આપવામાં તેને એ મદદરૂપ થાય છે. તે આકારો અને કોઈક વાસ્તવિકતાની છાયાઓ વચ્ચે ભેદ પારખે છે; પોતાના લંબાવેલા હાથને તે જુએ છે અને આંખો ઊંચી કરે છે. તેની સામે સરસ નાનકડી પાટલી પર બેઠેલી એક સ્ત્રી તેને જોઈ રહી છે. સેગોવિયા ધીમે ધીમે પોતાનો હાથ નીચે કરે છે અને રિવોલ્વરને પડી જવા દે છે; રિવોલ્વર ધાબળામાં પછડાય છે ત્યારે ઘેરો અવાજ આવે છે. સ્ત્રી ઊભી થાય છે અને પોતાના પાતળા હોઠ પર સ્મિત લાવવાની પોતાને ફરજ પાડે છે. જ્યારે ગિલેર્મોને ખ્યાલ આવે છે કે હવે કોઈ ભય રહ્યો નથી ત્યારે એની ભીતિ શમવા માંડે છે, એના શરીરને જરા નિશ્ચેષ્ટ કરી મૂકે છે. એના વિશે વિચાર્યા વિના જ તે વધુ પાસે જવાનો નિર્ણય કરે છે; પોતાના પગની આ હિલચાલથી તે પ્રવાહિતા પ્રાપ્ત કરે છે. પછી તે મારી પાસે ઊભો રહે છે; ચુપચાપ તે અમારી કારમી નિયતિનો સ્વીકાર કરી મારો હાથ ઝાલે છે અને હું સંમત થાઉં છું.

(૧૯૮૫માં પ્રગટ થયેલા વાર્તાસંગ્રહમાં ગ્રંથસ્થ આ વાર્તાનો અં-અનુવાદ રસેલ ક્લફ તથા એલ.હાવર્ડ ક્વકેનબુશે કર્યો હતો; પ્રકાશિત થઈ - ટ્રાયક્વાર્ટરલી મેગેઝીનના વિશેષાંક...

પત્ની તરફ નજર કરે છે. તે નાચ ...

શિરીષ પંચાલ

સુઝાન લેંગરની કળાવિચારણા

તત્ત્વજ્ઞાનમાં બીજા અનેક પ્રશ્નોની જેમ મનુષ્યને જીવસૃષ્ટિના પ્રત્યેક પ્રાણી કરતાં ચઢિયાતો કેમ ગણવામાં આવે છે એ પ્રશ્ન ચર્ચાતો આવ્યો છે. એરિસ્ટોટલે માનવીને બે હાથ દ્વારા સાંપડેલી વિશિષ્ટતાની વાત કરી હતી; અનુકરણ અને વિસંવાદિતામાંથી સંવાદિતા તરફ જવાની વૃત્તિ પણ એને ઇતર જીવોથી જુદો પાડી આપે છે એમ ઉમેરેલું. મનોવિજ્ઞાનમાં આ પ્રશ્નની ચર્ચા બીજા અનેક દ્વારા વિગતે કરવામાં આવી છે. પરંતુ વીસમી સદીમાં જેમ જેમ ચિંતનમનન વધતાં ચાલ્યાં તેમ તેમ આ પ્રશ્નને જુદી રીતે જોવાનું વલણ વિકસવા માંડ્યું. અર્ન્સ્ટ કાસીરેરે કળાવિચારણા દરમિયાન પ્રતીકરચના અને પુરાકલ્પનની કરેલી ચર્ચાએ કેટલાંક દૂરગામી પરિણામો આણ્યાં. ઉચ્ચતર સંવેદનશક્તિ, સ્મૃતિ કે સાહચર્યોને માનવ અને બીજાં પ્રાણીઓ વચ્ચેનાં વ્યાવર્તક લક્ષણો ગણવાને બદલે પ્રતીકનિર્માણની શક્તિને આવા ભેદક લક્ષણ તરીકે સ્વીકારવાનું વલણ જોવા મળ્યું. વાણીને પ્રતીકરચના તરીકે ઓળખાવીએ તો એ પણ માનવીની વિશિષ્ટ શક્તિ લેખાઈ. સુઝાન લેંગર પ્રતીકરચનાને લગતી ચર્ચામાં મહત્ત્વનું પ્રદાન કરનારા ચિંતક તરીકે જાણીતાં થયાં છે અને સંવેદનસામગ્રીના ઉપયોગો, વિભાવન અને અભિવ્યક્તિનાં ક્ષેત્રો વિશે એમણે ખૂબ જ ઊંડાણથી કરેલી ચર્ચા કળાવિચારણાના ક્ષેત્રે મહત્ત્વનું સીમાચિહ્ન બની છે. આ માટે એમને મહત્ત્વની દીક્ષા આપનાર છે અર્ન્સ્ટ કાસીરેર. સાથે સાથે પ્રા.એ.ડી.રીત્શીનો પ્રભાવ તેમણે ઝીલ્યો છે. દા.ત. લેંગર રીત્શીના 'ધ નેચરલ હિસ્ટરી ઑફ ધ માઈન્ડ'ને ટાંકે છે : 'વિચારને લાગેવળગે ત્યાં સુધી અને વિચારના સઘળા સ્તરે એ પ્રતીકાત્મક પ્રક્રિયા છે. પ્રતીકો અ-ભૌતિક છે માટે એ પ્રક્રિયા માનસિક છે એવું નથી; ઘણી વાર આ પ્રતીકો ભૌતિક જ હોય છે, કદાચ હમેશાં ભૌતિક હોય છે, પણ પ્રતીકો પ્રતીકો હોય છે એ વાત આની પાછળ છે. વિચારનું મહત્ત્વનું કાર્ય પ્રતીકાત્મકતા છે.' (જુઓ : ફિલોસૉફી

ઇન અ ન્યૂ કી' ૨૭)લેંગરને લાગે છે કે રીત્શીને પોતાને આ વિધાનના મહત્ત્વની ખબર પડી ન હતી. આ અને એવા બીજા અનેક ચિંતકોએ પ્રતીકરચનાના મહત્ત્વને સ્વીકાર્યું. નેત્રહીન અને શ્રુતિહીન હેલન કેલર કે માત્ર સ્પર્શની જ સંવેદના ધરાવનાર લોરા બ્રીગમેન જેવી વ્યક્તિઓ પૂરેપૂરી સંવેદના ધરાવતાં કૂતરા કે એપ કરતાં વધારે વ્યાપક અને સમૃદ્ધ માનવવિશ્વમાં જીવી શક્યાં હતાં તેના મૂળમાં માનવમાં રહેલી પ્રતીકનિર્માણની શક્તિ છે.

લેંગરની દૃષ્ટિએ સંકેતોના ઉપયોગ અને પ્રતીકોના ઉપયોગ વચ્ચે ભેદ છે, સંકેતોનો ઉપયોગ પ્રારંભિક તબક્કે જોવા મળે છે. એ ઉપયોગ માનસિક કાર્ય છે. વળી, આ ઉપયોગ માનવ જ નહીં પ્રાણીઓ સુદ્ધાં કરી જાણે છે. સિસોટીના અવાજને ખાવા સાથે કશી નિસ્બત ન હોવા છતાં કૂતરો એ અવાજ સાંભળીને ભોજનની પ્રતીક્ષા કરે છે - ભૂતકાળમાં હમેશાં ભોજન પહેલાં સિસોટી વગાડવામાં આવી હોય તો. કેટલાક પ્રદેશોમાં માતાઓ બાળકને પેશાબ કરાવતાં પહેલાં સિસોટી વગાડતી હોય છે, અવારનવાર આ ક્રિયા થતી હોવાને કારણે બાળક ખૂબ જ નાની વયથી સિસોટીના અવાજ પછી તરત જ પેશાબ કરે છે, એ ઘટના ભારતમાં ઘણા બધાએ નોંધી હશે.

પ્રાણીઓ સંકેતોનો ઉપયોગ પદાર્થો તરફ સૂચક ધ્યાન દોરવા કરે છે, જ્યારે મનુષ્યો એથી આગળ વધીને એ પદાર્થોની અભિવ્યક્તિ કરવા માટે ઉપયોગમાં લે છે. શબ્દો - હાથી, રોટલી - સાંભળીને આપણે એ પદાર્થોને શોધવા નીકળતા નથી. પદાર્થોની અવેજીમાં આપણે સંકેતોનો ઉપયોગ કરીએ છીએ. ભૂતકાળના આપણા અનુભવોની સ્મૃતિ પણ અહીં કામે લાગે છે. એ સંકેતોનો ઉપયોગ કરતી વખતે ઘણું કરીને તો એ પદાર્થોની અનુપસ્થિતિ હોય છે. આ પ્રકારે ઉપયોગમાં લેવાતા સંકેતોને 'પ્રતીક' તરીકે ઓળખાવી શકાય.

ભાષાનો વિકાસ એ શાબ્દિક પ્રતીકોના ક્રમશઃ સંચય અને વિસ્તરણનો ઇતિહાસ છે. આ ઘટનાને કારણે મનુષ્યની સંપૂર્ણ વર્તણૂકભાત સાવ સાદી જૈવિક પ્રક્રિયા ન રહી. એની માનસિક શક્તિ એટલી બધી વિસ્તરી કે પ્રાણીઓ સાથે તુલના કરવાનો કોઈ પ્રશ્ન જ રહ્યો નહીં.

લેંગર સ્ટુઆર્ટ ચેઝના પુસ્તક 'ધ ટિરની ઑફ વર્ડ્ઝ'ના આધારે પશુજગત અને માનવજગતમાં પ્રવર્તતા ભેદની નોંધ લે છે. જો આપણી મૂળભૂત જરૂરિયાતો નિમ્ન કક્ષાનાં પ્રાણીઓની જેમ સીમિત હોત તો તો વધારે વાસ્તવવાદી ભાષા સર્જી શક્યા હોત. ભાષા દ્વારા માન્યતાઓ, શ્રદ્ધાઓ, કાવ્યાત્મકતાઓ સર્જાય છે; ધર્મ, કળા સાથે સંકળાયેલા વિધિવિધાનોને કારણે માનવવર્તણૂક જેવી રીતે ભ્રાન્તિપૂર્ણ વિ-ચિત્ર બની છે, તેવી રીતે પ્રાણીજગતમાં બનતું નથી. માનવીએ જ પ્રતિમાઓ, છબીઓ સર્જ્યાં અને બાળ્યાં; સામાન્ય રીતે આદિવાસી સંસ્કૃતિઓમાં જોવા મળતો આ રિવાજ આજે તો અનુઆધુનિક સભ્ય સમાજમાં નેતાઓની, રાજકારણીઓની નનામીઓ બાળવા સુધી વિસ્તરેલો જોઈ શકાય છે. જીવન ટકાવી રાખવા અને એને વિસ્તારવા માનવી એકલો

જ પ્રયત્ન કરે છે; આદિવાસી સમાજ અને સભ્ય સમાજ બન્ને આવા પ્રયત્નો કરે છે.

માનવવર્તણૂકનો અભ્યાસ કરનારા મનોવિજ્ઞાનીઓ - ખાસ કરીને જેનેટિક મનોવિજ્ઞાનશાખાના વિજ્ઞાનીઓ - કળા પ્રત્યે માનવીનું વલણ કેવું છે તેનો અભ્યાસ કરે છે. સામાન્ય રીતે તેઓ કળાને રમતનો એક પ્રકાર માને છે કે માનવચિત્તની એક વૈભવપૂર્ણ નીપજ તરીકે ઓળખાવે છે.

સામાન્ય લોકો પણ કળા વિશે આવું જ માને છે. અંગ્રેજીમાં નાટક માટે 'પ્લે' શબ્દ વપરાય છે; ભારતમાં આપણે જાણીએ છીએ તે પ્રમાણે ભરત નાટ્યશાસ્ત્રમાં ક્રીડનક તરીકે તે ઓળખાતું હતું અને છતાં લેંગરની દૃષ્ટિએ આ વિચારણા સ્વીકારી શકાય તેમ નથી. વૈભવપૂર્ણ જીવન જીવતા લોકોમાંથી કળાકારો ભાગ્યે જ આવ્યા છે. સંગીતને કે નાટકને આપણા શોખ તરીકે ઓળખાવવાનું વલણ છે પણ એ તો છીછરાપણાને કારણે એવી માન્યતા બંધાઈ હશે એમ માનવાનું. એ કળાઓને ગંજીપાની રમત કે હુતુતુ-ખોખોની રમત સાથે આપણે સાંકળતા નથી. કળાકૃતિઓનો વિધ્વંસ કરનારાઓને આપણે જંગલી તરીકે ઓળખાવીએ છીએ; પછી એ ગમે તે હોય - વિદેશી આક્રમણકારો હોય કે ધર્મ-સંપ્રદાયને નામે સ્વચ્છંદી વર્તાવ કરનારા આધુનિકો હોય ! કળાનાં ભવ્ય સ્મારકો ઊભાં કરવા માટે માનવજાતે કેટલાં બધાં બલિદાનો આપ્યાં છે, મુશ્કેલીઓ વેઠી છે; આજેય ધર્મસંપ્રદાયને નામે કળાકારો સામે મૃત્યુદંડના ફતવાઓ બહાર પાડવામાં આવે છે અને છતાં કળાકારો એની પરવા કર્યા વિના પોતાનું સર્જન કર્યે જાય છે.

માનવજીવનમાં સ્વપ્નજગત પણ છે. સ્વપ્નમાં આપણે નિષ્પ્રયોજને સર્જાયેલી સૃષ્ટિ જોઈએ છીએ. આને વિશે વિચારવાનું આપણે ટાળ્યું હોય છે, વ્યવહારજીવનમાં જેમનું અતિક્રમણ થઈ શકતું નથી એ બધું અહીં થાય છે. કોઈએ આપણા સ્વપ્નજગતને સમજાવ્યું છે પણ લેંગરની દૃષ્ટિએ એનાથી પૂરતો ખુલાસો મળી રહેતો નથી. જેવી રીતે ઊંઘમાં આપણું મગજ જેટલી ભૂલો કરે છે તેટલી ભૂલો આંતરડાં જેવાં અવયવ કરતાં હોત તો તો આપણે પહેલા જ સ્તનપાન પછી મૃત્યુ પામ્યા હોત. પ્રશ્ન એ થાય છે કે તો પછી મગજ જરૂર હોય ત્યારે આરામ કેમ કરતું નથી ?

દેખીતું છે કે આપણું ચિત્ત પારખી શકાય એના કરતાં કૈંક વિશેષ કામગીરી બજાવતું હોય છે. એ માત્ર જૈવિક કાર્યો કરતું નથી; છતાં તે પ્રકૃતિદત્ત અવયવ છે. એટલે પ્રાણીમનોવિજ્ઞાનને આધારે તારવેલાં ગૃહીતો માનવચિત્તને લાગુ પાડી ન શકાય. માનવચિત્ત બિલાડી કે કૂતરાના ચિત્ત કરતાં કોઈક જુદા પ્રકારની કામગીરી વિશિષ્ટ રીતે બજાવે છે. બિલાડીએ માનવીય રીતે વર્તવાની જરૂર નથી માટે એ પ્રમાણે તે વર્તતી નથી. આ ભેદને કારણે માનવી બીજાં બધાં પ્રાણીઓ કરતાં જુદો પડે છે.

પ્રાણીઓ કરતાં માનવીઓ વધારે ઊંચા હેતુઓ ધરાવે છે, વધારે ઇચ્છાઓ ધરાવે છે. આ હેતુઓ કયા એને વિશે વિવિધ વિચારણાઓ પ્રવર્તે છે. એક વિચારણા પ્રમાણે માનવી પ્રાણીશ્રેષ્ઠ છે; એની મહત્ત્વાકાંક્ષાઓ એના અ-સામાન્ય ચિત્તની નીપજ છે; બીજી વિચારણા માનવીને નિમ્નતમ લેખે છે. તેની વિશિષ્ટ ઝંખનાઓ કોઈ પરાયા જગતના

મિશ્રણના નિદર્શનરૂપ છે. નિસર્ગવાદીઓને મન ભૌતિક અને માનસિક હેતુઓ, જૈવિક ઇચ્છાઓ અને નૈતિક ઇચ્છાઓ, ભૂખથી ઉચ્ચારાતાં મ્યાઉં મ્યાઉં અને લાગણીની પ્રાર્થનાઓ; માર્જારમાતા અને ઈશ્વર વચ્ચેના ભેદ સંકુલતાના, તારણના અને અભિવ્યક્તિના ભેદ છે. કદાચ એ માત્રાભેદ છે. બીજી બાજુએ ધાર્મિક અર્થઘટનકારોની દૃષ્ટિએ આ ભેદ આમૂલ છે; એ કક્ષાભેદ છે. નૈતિક લાગણીઓ આખરે તો મનુષ્યમાં રહેલા ઈશ્વરી તત્ત્વની પ્રતીતિ કરાવે છે, હાસ્ય, રુદન, ભાષા કે ગીત જેવી રીતે પ્રાકૃતિક સત્તા છે એવી રીતે પ્રાર્થનાશક્તિ પ્રાકૃતિક નથી. માનવીમાં એવું કશુંક છે જે અ-પ્રાણીગત છે. પ્રકૃતિવાદીઓ અને ધર્મઅર્થઘટનકારો આ રીતે સાવ વિરોધી છે. આમ જેનેટિક મનોવિજ્ઞાનીઓને પ્રકૃતિવાદીઓ સાથે વધારે ફાવે. આ મનોવિજ્ઞાનીઓ મનુષ્યને પ્રાણીસૃષ્ટિથી સહેજ પણ જુદો પાડવા માગતા નથી.

સુઝાન લેંગર એટલું તો સ્વીકારે છે કે મનુષ્ય પ્રાણી છે; એનામાં એવું કોઈ અતિપ્રાકૃત તત્ત્વ નથી એ પણ સ્વીકારે છે. બીજાં પ્રાણીઓને જેની કશી અનિવાર્યતા વર્તાતી નથી એવી કશીક અનિવાર્યતા માનવીને હમેશા વરતાયા કરે છે. દેખીતી રીતે અ-પ્રાણીગત લાગે એવા હેતુઓને, એનાં દીવાસ્વપ્નોને, મૂલ્ય વિશેની તેની સભાનતાને આ અનિવાર્યતા પ્રેરે છે. જેને સામાન્ય રીતે આપણે 'ઉચ્ચતર જીવન' તરીકે ઓળખાવીએ છીએ તે બધું જ અનિવાર્યતાને લીધે જ પ્રગટ્યું છે અને છતાં 'નિમ્ન કક્ષા'ની અનિવાર્યતાનું કોઈ 'ઉચ્ચતર સ્વરૂપ' તો એ નથી જ; એ અત્યંત અનિવાર્ય છે, તાકીદનું છે, સર્વસામાન્ય છે અને એ ખૂબ જ સંકુલ તથા સૃષ્ટિ પર બહુ મોડે મોડે આવેલ માનવ સાથે જ સંકળાયેલ છે એ અર્થમાં તેને 'ઉચ્ચ' કહી શકાય. એને અણઘડ કે પછાત રીતે સંતોષી શકાય અને સભાન તથા સંશુદ્ધ રીતે સંતોષી શકાય - આ અર્થમાં એની પોતાની ઉચ્ચતર -નિમ્નતર શ્રેણીઓ છે. આ મૂળભૂત જરૂરિયાત માત્ર માનવને જ વરતાઈ છે અને તે છે 'પ્રતીકરચનાની અનિવાર્યતા.' લેંગર કળાની પ્રતીકાત્મકતાની ચર્ચા કરતાં પહેલાં માનવીમાત્રમાં પ્રતીકનિર્માણની જે શક્તિ છે તેને સમજાવે છે; કારણ કે કળાની પ્રતીકાત્મકતાનો પાયો જ તેના ઉપર છે. ખાવુંપીવું, જોવું, હરવુંફરવું જેમ સહજ પ્રવૃત્તિઓ છે તેમ પ્રતીકનિર્માણ પણ સહજ છે. માનવચિત્તની આ અનિવાર્યતા છે. દરેકના ચિત્તમાં અઢળક પ્રતીકાત્મક સામગ્રી છે, એનો ઉપયોગ અનેક રીતે કરી શકાય છે, ન કરવો હોય તો પડી રહેશે. માનવમગજ પણ રક્તવાહિનીઓની જેમ સતત કાર્ય કરે છે, સહજ રીતે કરે છે. તે આરામ કરવાની પળોમાંય વિચારો સર્જે છે, અનુભૂતિઓને પ્રતીકમાં રૂપાંતરિત કરે છે. વળી, ઇન્દ્રિયો દ્વારા પૂરી પાડવામાં આવતી સામગ્રી સતત પ્રતીકોમાં ફેરવાતી રહે છે, એમને પ્રાથમિક વિચારો તરીકે ઓળખાવી શકાય. એમાંના કેટલાકને 'તર્ક'(રીઝનીંગ) તરીકે પણ યોજી શકાય. એમાં ન ઢાળી શકાય તેવા કેટલાક સ્વપ્નમાં ફેરવાય છે અથવા સભાન એવી કપોલકલ્પિતતામાં ; મોટા ભાગના તો માનવચિત્તના ખાસ વિલક્ષણ અને મૂળભૂત સ્થાપત્ય - ધર્મને - ઘડે છે.

મગજને માત્ર ટ્રાન્સમિટર તરીકે ઓળખાવવાને બદલે લેંગર એને ટ્રાન્સફોર્મર તરીકે

આપણે જે સોળ સંસ્કારોની વાત કરીએ છીએ તે યુરોપીઅનો સમજી ન શકે અને આજનો શિક્ષિત ભારતીય યુવાન પણ સમજી ન શકે. આ બધા જ પ્રકારના વિધિઓ અતિ ગંભીર હતા. એવી જ રીતે પ્રાચીન સમાજોમાં જોવા મળતા જાદુના સંદર્ભે આમ જ કહેવાનું આવે કે તેમની પાછળ મહાન વિચારોને પ્રતીકાત્મક રૂપ આપવાની ઈચ્છા રહેલી હોય છે. જાદુટોણા જેવી વિધિઓનું પણ આમ જ સમજવાનું. ટાઢિયો તાવ ભગાવતી વેળાએ ધૂણતો ભૂવો માછલી પકડતી વેળા ગલમાં કદી ફૂલ પરોવતો નથી.

આ રીતનાં દૃષ્ટાંત આપીને લેંગર સમજાવે છે કે જાદુ એ કોઈ પદ્ધતિ-પ્રકાર નથી પણ એક ભાષા જ છે. એ પણ વિધિવિધાનનો જ એક ભાગ છે. તેને બીજા કોઈ માધ્યમ દ્વારા અભિવ્યક્ત ન કરી શકાય એવું પ્રતીકાત્મક રૂપાંતર છે. તે પ્રાથમિક માનવીય જરૂરિયાત હોવાને કારણે સ્વયંભૂ છે, તેની પાછળ કોઈ આશય હોતો નથી; એ કદી લોકો ઉપર લાદવામાં આવતું નથી.

* * *

સુઝાન લેંગર આ બધી પ્રાથમિક ચર્ચાઓ કર્યા પછી સંકેતો અને પ્રતીકો પાછળ રહેલા તર્કની ચર્ચા કરે છે. અર્થના તાર્કિક અને મનોવૈજ્ઞાનિક પાસાં છે. મનોવૈજ્ઞાનિક દૃષ્ટિએ જોતાં જે કશાકને અર્થ હોય તેનો ઉપયોગ કશાકના સંકેત કે પ્રતીક તરીકે થઈ જ શકે. તાર્કિક રીતે એ પદાર્થ અર્થનું સંક્રમણ કરી શકે એવો હોવો જોઈએ.

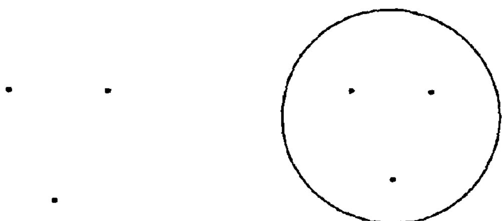
સંજ્ઞા દ્વારા ભૂત, ભવિષ્ય કે વર્તમાનમાં અસ્તિત્વ ધરાવતા પદાર્થ, બનાવ કે સ્થિતિનું સૂચન થાય છે. ભીની શેરી વરસાદનું, કપાળ પરનો ઘા ભૂતકાળના અકસ્માતનું સૂચન કરે છે. ધુમાડાની ગંધ આગનું સૂચન કરે છે. આ પ્રકારના સંકેતો પ્રાકૃતિક ગણાય.

સંકેત અને પદાર્થ વચ્ચેનો સંબંધ અત્યંત સરળ હોય છે. એ જોડકાં બને છે. એમની વચ્ચેનો સંબંધ અ બરાબર બ જેવો હોય છે. પ્રકૃતિમાં જેવી રીતે આવાં જોડકાં બને છે એવી રીતે યાદૃચ્છિક ઘટનાઓને પણ સાંકળી શકાય. સિસોટી વાગે એટલે ગાડી ઊપડવાની તૈયારી છે એમ સૂચવાય. કાળો સાડલો પહેરો એટલે કોઈનું મરણ થયું છે તે સૂચવાય. વળી, એક સંકેત ઘણી ઘટનાઓ સૂચવી શકે. ઘંટડીનો અવાજ કોઈના આગમનને, ટેલિફોન, ટાઈપરાઈટરમાં પંક્તિ પૂરી થવાને, શાળા શરૂ થઈ વગેરે વગેરેને. અહીં ખોટાં અર્થઘટનો પણ થઈ શકે. શેરી ભીની થાય તો તે વરસાદને લીધે હોઈ શકે, કોઈએ પાણી ઢોળ્યું હોય તો પણ ભીની થઈ શકે.

શબ્દને સંકેત તરીકે પ્રયોજી શકાય પણ એ તેનો મુખ્ય પાઠ નથી. શબ્દ પ્રતીક છે, એ કોઈ પદાર્થ કે ઘટનાને બદલે વિભાવના સાથે સંકળાયેલાં છે.

આપણે નકશાઓમાં પદાર્થો સૂચવવા જે સંકેતો પ્રયોજીએ છીએ તે બધા પ્રતીક કક્ષાના હોય છે. એ રીતે પર્વત, નદી, રેલમાર્ગ સૂચવી શકાય છે. બાળપણમાં ચિત્રો દોરતા ત્યારે પણ પક્ષી સૂચવવા ચોગડા જેવું દોરતા હતા. આ બધાંને ધ્યાનથી અવલોકવાની જરૂર પણ રહેતી નહીં. કારણ કે એનાથી આપણે ખૂબ જ ટેવાઈ ગયા છીએ. એ જ રીતે જ્યારે કોઈ ચિત્ર જોઈએ છીએ ત્યારે એને કશાકના પ્રતીક તરીકે માની લઈએ છીએ;

વાસ્તવદર્શી ચિત્રોમાં ઘણી વખત લોકો મૂળ પદાર્થની પ્રતિકૃતિ તરીકે તેને ઘટાવે છે. આધુનિક ચિત્રોમાં, ફેશનેબલ રચનાઓમાં પણ ચિત્રવિચિત્ર જોઈએ છીએ એ સાચું અને છતાં સાવ કાળા રંગની, માથે એક પણ વાળ નહીં એવી સ્ત્રીને સ્ત્રી તરીકે જ જોઈએ છીએ. એકબે ચિહ્નોને આધારે આપણી દૃષ્ટિ એને ઓળખી કાઢે છે. નીચેની બે આકૃતિઓ જુઓ :



પહેલી આકૃતિનાં ત્રણ બિંદુઓને નહીં જોડીશું તો પણ તે અવળો ત્રિકોણ છે એમ સમજાઈ જશે અને એ જ બિન્દુઓની આસપાસ વર્તુળાકાર રેખા દોરીશું તો વર્તુળમાં અવળો ત્રિકોણ છે એમ કોઈ નહીં કહે, એ માનવમુખ છે એમ સૌ કહેશે. અહીં માત્ર આકારનો ધૂંધળો આભાસ થાય એટલે આપણું કામ ચાલી જાય છે.

લેંગર એક દૃષ્ટાંત આપે છે. કોઈ મકાન લો. એનો ફોટોગ્રાફ, ચિત્ર, પેન્સિલ સ્કેચ, સ્થપતિનું રેખાંકન અને મકાન બાંધનારની આકૃતિ - આ બધા એક જ પદાર્થને બતાવે છે. દરેકમાં આપણે મકાન તો જોઈએ જ છીએ. એ દરેકમાં વત્તીઓછી વિગતો હોવા છતાં એ બધાંને આપણે મકાન તરીકે જ ઓળખાવીશું; આપણાં સંવેદનો, લાગણી, સાહચર્યો જુદા જુદા હોવા છતાં બે વ્યક્તિઓ કદી એક વસ્તુ એકસરખી રીતે તો જોતી જ નથી. આમ છતાં એ પદાર્થની વિભાવના દરેકની સરખી હોય છે.

આમ જોઈએ તો પ્રતીક કશાકની વિભાવના રજૂ કરે છે, જ્યાં એક વાર આપણા મનમાં એ વિભાવના ગોઠવાઈ જાય પછી એને સમજવામાં કોઈ તકલીફ રહેતી નથી. માનવીમાં પ્રતીકોનું આકલન કરવાની શક્તિ છે. એ અભાનપણે, સ્વયંભૂતાથી તારણ (એબ્સ્ટ્રેક્શન) પ્રગટાવે છે, એને પરિણામે કોઈ પણ વેશે એ વિભાવ જોવા મળે તો આપણે એને તરત જ ઓળખી કાઢીએ છીએ. એરિસ્ટોટલે માનવીને બૌદ્ધિક પ્રાણી (રૅશનલ એનીમલ) કહ્યો હતો તે આ અર્થમાં. પ્રાણીઓ પ્રતીકો વાંચી શકતાં નથી.

હવે લેંગર પદાર્થો પરથી પદાર્થો વચ્ચેના સંબંધો પર આવે છે.

ભારત હિમાલય પર્વત

આવા શબ્દો પદાર્થો તો સૂચવે છે પણ એથી વિશેષ કશું નહીં; કશુંક ખૂટે છે એમ લાગતાં વિભક્તિના પ્રત્યયો, ક્રિયાપદનાં રૂપ ઉમેરવામાં આવે છે.

ભારતમાં હિમાલય પર્વત છે.

આમ વાક્ય બને છે અને એનાથી એક ઘટનાક્રમ સૂચિત થઈ જાય છે. જ્યારે આપણે કોઈ ચિત્ર જોઈએ છીએ ત્યારે એમાં અનેક દૃશ્યવિગતો જોવા મળે છે. એમાં થીજી ગયેલી

ક્ષણનું જ આલેખન હોવાને કારણે એ ઇતિહાસ બની શકતું નથી. લૅંગરને પ્રતીકરચનાની સમજૂતી આપવા અવારનવાર ભાષાનાં દૃષ્ટાંત વધારે અનુકૂળ આવે છે. ભાષાના મહત્ત્વ વિશે હવે તો જાણકારી ઘણી વધી ગઈ છે એટલે એ ચર્ચાને બાજુ પર રાખીએ. ભાષાની નરી પારદર્શકતા આ પ્રતીકોના સંક્રમણને વધુ સફળ બનાવે છે; વળી, ભાષા માત્ર પદાર્થોની વિભાવનાને નહીં, સમન્વિત પદાર્થોને કે પરિસ્થિતિઓનેય આલેખી શકે છે. ભાષાવિજ્ઞાનનો સામાન્ય પરિચય જેમને છે તે સૌ જાણે છે કે તે યાદૃચ્છિક સંકેતવ્યવસ્થા છે. કોઈ પણ પદાર્થ સૂચવવા માટે કોઈ પણ શબ્દ સૈદ્ધાંતિક રીતે પ્રયોજી શકાય છે. વ્યક્તિવાચક નામો આપણે આ જ રીતે પાડીએ છીએ. છતાં લખોટી શબ્દ દ્વારા હાથી નામના પ્રાણીને સૂચવી ન જ શકાય. બ્રહ્માની સૃષ્ટિ કરતાં પણ ચઢિયાતી કવિસૃષ્ટિમાં સુદ્ધાં આ જ નિયમ પ્રયોજવામાં આવે છે, કવિ ગમે તે શબ્દનો ઉપયોગ ગમે તે સૂચવવા કરી શકતો નથી. હા, કવિ સંદર્ભ ઊભો કરીને શબ્દમાં નવી પ્રતીકાત્મકતા પ્રગટાવી શકે ખરો; પણ એ સંદર્ભની બહાર એ પ્રતીકાત્મક મૂલ્ય સંભવી શકતું નથી.

પ્રાકૃતિક પ્રતીકોમાં અર્થઘટન સ્વૈચ્છિક રીતે કરી શકાતાં નથી. જગતની બધી જ સંસ્કૃતિઓમાં સૂર્ય પ્રજનનશક્તિ અને એ રીતે જીવનનું પ્રતીક લેખાય. નીચેની જાણીતી કાવ્યપંક્તિ વિશે વિચારો :

આ સૂર્યમાં માછલીઓ તર્યા કરે.

કાવ્યનું શીર્ષક છે ફૉકલૅંડ રોડ અને કાવ્યના સંદર્ભને આધારે કહી શકાય કે કવિ પ્રિયકાન્ત મણિયારે અહી વેશ્યાને માટે માછલી શબ્દ વાપર્યો છે. પરંતુ જેવી રીતે કેવડિયાનો કાંટો પ્રેમના પ્રતીક તરીકે પ્રયોજાય છે એવી રીતે માછલીને વેશ્યા માટે પ્રયોજી ન શકાય. સાદી ભાષામાં કહેવું હોય તો એની રૂઢિ બંધાઈ નથી. જગતની બધી સંસ્કૃતિઓમાં વેશ્યાગીરી હોવા છતાં માછલી બધી સંસ્કૃતિઓમાં વેશ્યા સાથે આપોઆપ સંકળાઈ જતી નથી. દુનિયામાં ક્યાંય પણ કોઈ પુરુષને ભ્રમર તરીકે જ્યારે ઓળખવામાં આવે ત્યારે આપોઆપ તેની વ્યભિચારી પ્રકૃતિ સમજાઈ જશે. પછી કોઈ કવિ એનો લાક્ષણિક ઉપયોગ કરી શકે. શકુન્તલા વાસ્તવિક ભ્રમરથી બચવા માટે ભ્રમર જેવા દુષ્યંતની મદદ સ્વીકારે એમાં કાવ્યાત્મક વ્યંજનાનો ઉપયોગ કવિએ કરી લીધો એમ કહી શકાય ખરું.

ભાષાની પ્રતીકવ્યવસ્થા વિશે લૅંગરની વિચારણા પ્રમાણમાં આજે તો ખૂબ જ જાણીતી થઈ ગઈ છે પણ ગુજરાતીમાં લૅંગરની આ વિચારણા અજાણી છે અને આ વિચારણાને આધારે તે ધાર્મિક ક્રિયાકાંડ - સંસ્કારનાં મૂળ તથા પુરાકલ્પનોનાં મૂળ કયાં રહેલાં છે અને એ બધાંને અંતે કળાની પ્રતીકાત્મકતા કેવી રીતે વિકસતી ગઈ તેની ચર્ચા કરે છે એટલે સંક્ષેપમાં તેમના એ વિચારો જોઈ લઈએ.

જગતની બધી જ ભાષા - સાવ અંધારા ખૂણામાં વસતી આદિવાસી પ્રજાઓની ભાષાઓ સુદ્ધાં - સંપૂર્ણપણે વિકસિત છે, ભલે એ લિપિબદ્ધ કેમ ન હોય. આ અંગેના બીજાઓના 'ધૂરા મતને ફગાવી દઈને લૅંગર એડવર્ડ સેપિરનો મત સ્વીકારી લે છે. પરંતુ મનુષ્યની ...જીક રહેતા અને મનુષ્યના નિકટવર્તી એપ કદાચ 'મારી વ્હાલી' - 'મારી વ્હાલી'

જેવા શબ્દો ઉચ્ચારી શકે પણ 'તે મને ચાહે છે', 'તે મને ચાહતો નથી' જેવાં વાક્યો ઉચ્ચારી ન શકે. ભોજનનો આનન્દ વ્યક્ત કરતા ઉદ્દ્ગારો તેમની પાસે છે પણ ભોજનનાં સ્વાદસોડમની ચર્ચા તેઓ કરી શકતા નથી. ભાષા પાછળ અનુભવનું વિભાવનામાં રૂપાંતરણ રહેલું છે.

આપણે જ્યારે સંક્રમણ માટે ભાષાનો ઉપયોગ કરીએ છીએ ત્યારે બે ઘટકો એમાં ભાગ લે છે : સંદર્ભ (શાબ્દિક અથવા બીજો કશોક, કહો કે વ્યાવહારિક) અને નવીનતા. સંભાષક જેના ઉપર ધ્યાન ખેંચવા મથે છે તે છે નવીનતા. એ હેતુ માટે તે ગમે તે શબ્દનો ઉપયોગ કરશે. એ સાદો, સંદિગ્ધ કે નવો હોઈ શકે; સંદર્ભ એને ઢાળે છે અને એનો અર્થ નિયત કરે છે. નવીનતા સૂચવવા માટે જ્યારે કોઈ યોગ્ય શબ્દ ન જડે ત્યારે તે તાર્કિક સાદૃશ્યની શક્તિઓને કામે લગાડે છે; એને જે જોઈએ છે તેને માટે કોઈ શબ્દ પ્રયોજે છે; સંદર્ભ પરથી સ્પષ્ટ થાય છે કે તે શબ્દશઃ એ શબ્દનો ઉપયોગ કરવા માગતો નથી. આ રીતે શબ્દોના લાક્ષણિક ઉપયોગ જ્યારે રૂઢ બનવા માંડે ત્યારે એની તાજગી ગુમાવી બેસે છે અને માનવી વળી નવી અભિવ્યક્તિની શોધમાં નીકળે છે.

બધા માનવીઓ નિરપવાદ રીતે ભાષાશક્તિ શા માટે ધરાવે છે એવો પ્રશ્ન કોઈને થાય તે સ્વાભાવિક છે. આનો સાદો ઉત્તર એ છે કે બધા મનુષ્યોનો માનવસ્વભાવ એક જ છે. આ માનવસ્વભાવ કે પ્રકૃતિમાં પ્રતીકનિર્માણ અને પ્રતીકવિનિયોગની પ્રવૃત્તિઓ આગળ પડતી છે. વાણીના જે તબક્કે સૂચક પ્રતીકનો ઉપયોગ શરૂ થયો ત્યાર પછી વાણીનો વિકાસ અસાધારણ ઝડપે શરૂ થયો. કારણ કે કોઈ વસ્તુને નામ આપવું એ પ્રક્રિયા અત્યંત વિશિષ્ટ અને સર્જનાત્મક હતી. આપણે ઔદ્યોગિક ક્રાન્તિના ઇતિહાસમાં જોયું છે કે વરાળ એન્જિનના પગલે પગલે બીજું ઘણું બધું આવ્યું. મનુષ્ય એક વાર બોલતો થયો પછી તો તે સાવ એકલો પડ્યો હોય તો જ (કાલ્પનિક પાત્ર ટારઝનની જેમ) તે વાણીરહિત હોઈ શકે.

પ્રતીકાત્મકતા વિશેની આ સર્વસાધારણ ચર્ચા પરથી કલ્પના અને સ્વપ્ન, વિધિવિધાન અને પુરાકલ્પન તથા વ્યાવહારિક બુદ્ધિમત્તા વિશેના ખુલાસા મળી રહે છે.

*

માનવચિત્ત વાણીના સ્તરની નીચે પણ પ્રતીકો સાથે કામ પાડે છે એ જાણીને આપણને નવાઈ ન લાગવી જોઈએ. ઘણાં બધાં સંશોધનોએ નિર્દેશ્યું છે તે પ્રમાણે ઇન્દ્રિયજન્ય અનુભવનો આત્મલક્ષી આલેખ 'સંવેદન-ચિત્ર' પણ મૂળ કે વાસ્તવિક અનુભવની નરી પ્રતિકૃતિ નથી જ; એ પણ પ્રતિકૃતિની પ્રક્રિયા દરમિયાનનું પ્રક્ષેપણ(પ્રોજેક્શન) છે અને તે પ્રક્ષેપણ નવા પરિમાણમાં થાય છે જેને આપણે ચિત્ર તરીકે ઓળખાવીએ છીએ. એનામાં વાસ્તવિક દૃશ્ય અનુભૂતિનું બહુમુખી, આનંદી છટકિયાળપણું નથી પણ સંવાદિતા અને ચિરંજીવ ઓળખ છે; એને કારણે એ સંવેદન બની રહેવાને બદલે માનવસંપત્તિનો એક પદાર્થ બની જાય છે. આપણે માનવચિત્તમાં સંગ્રહિત થયેલી આ છબિઓને ધારીએ ત્યારે યાદ કરી શકીએ છીએ. આપણી જાત અને વાસ્તવિક પદાર્થો વચ્ચેના અવકાશમાં એ

ભરી શકીએ છીએ અને એમને પાછા ફગાવી શકીએ છીએ. તેઓ આપણી જ નીપજ હોવા છતાં જેવી રીતે ભૌતિક ક્રિયાઓ આપણો અંશ છે તેવો કોઈ અંશ નથી. આ રીતે જોવા જઈશું તો આ છબિઓ પ્રતીકનાં બધાં જ લક્ષણો ધરાવે છે. આપણે તેમને સામાન્ય રીતે સાચાં સંવેદનો તરીકે સ્વીકારતા નથી, માત્ર પદાર્થોની છબિઓ તરીકે જ જોઈએ છીએ; એમના દ્વારા એ પદાર્થોનું આકલન કરી શકાય, એમને યાદ રાખી શકીએ, એ વિશે વિચાર કરી શકાય પણ એમનો સંપર્ક કરી ન શકાય.

તેઓ મૂળભૂત રીતે પ્રતીકાત્મક કાર્ય બજાવે છે તેની ખાત્રી તે રૂપકાત્મક (મેટાફોરીકલ) બની શકે છે એના પરથી મળી રહે છે. ગુલાબની છબિ તરત જ સ્ત્રીના સૌન્દર્યની એટલી સહજ રીતે સ્મૃતિ કરાવી આપે છે કે ગુલાબને વનસ્પતિ પરિવાર સાથે સાંકળવાનું અઘરું પડે છે, આપણે એમને કન્યાઓ સાથે સહજતાથી સાંકળી બેસીએ છીએ. જીવન અને રાગનું પ્રતીક અગ્નિ છે અને છતાં વાસ્તવ જીવનમાં અગ્નિમાં કોઈ જીવી જ ન શકે. તેનાં ગતિ અને જ્વલંતતા, તેના ગરમી અને રંગને કારણે જે કંઈ જીવાય છે, અનુભવાય છે, જે કંઈ સક્રિય છે તેનું એ પ્રતીક બની રહે છે. આ રીતે જોવા જઈએ તો આપણા વાસ્તવિક સંવેદનોમાંથી વિભાવનાઓ તારવવા માટેનાં હાથવગાં સાધનો આ છબિઓ છે.

જેવી રીતે બાળપણના ઉદ્‌ગારોમાંથી સંપૂર્ણસજ્જ ભાષા વિકાસે છે એવી જ રીતે આ પ્રતીકવાદનો વિકાસ પણ લાક્ષણિક છે. એક સીધી સાદી વિભાવના પ્રગટાવતી ક્ષણિક, એકલદોકલ, સ્થિર છબિથી માંડી ઉપરાછાપરી આવતી છબિઓ - જે પરસ્પર સાથે સંદર્ભો ધરાવતી હોય- વિકસી છે. એને કારણે દૃશ્યપટો બદલાય છે, ગતિમાન વસ્તુઓના ભાસ બદલાય છે. એનો અર્થ એ થયો કે આ છબિઓને નિમિત્તે પહેલું કાર્ય કથાની કલ્પના કરવાનું કરીએ છીએ.

આમ કલ્પનનિર્માણ આપણી બિનતાલીમી વિચારણાનો પ્રકાર છે અને કથાવાર્તાઓ તેની આરંભિક નીપજ છે. આપણે વસ્તુઓને બનતી જોઈએ છીએ. પછી એ ભૂતકાળની હોય, કાલ્પનિક હોય કે બનનારી હોય. મનની આંખો વડે ગમતા ચંપલ જોઈએ છીએ, એમને ખરીદીએ છીએ; નદીકાંઠે ડૂબી ગયાનો કોઈક બનાવ તાદૃશ કરીએ છીએ. ચિત્રો અને વાર્તાઓ મનનો ખજાનો છે. એનાથી વધારે વ્યાપક, સંકુલ તત્ત્વોને ગેરસમજ ન થાય એટલા માટે 'કથાચિત્રો' કહેવાને બદલે લેંગર તેમને ફેન્ટસી તરીકે ઓળખાવે છે.

બીજાં બધાં પ્રતીકોની જેમ ફેન્ટસી વિશિષ્ટ અનુભવોમાંથી નીપજે છે. પરંતુ મૂળ સંવેદન તો સ્વયંભૂ રીતે તારવેલું હોય છે, વાસ્તવમાં જે ઘટના બની રહી છે તેને મૂર્ત કરવા પ્રતીકાત્મક રીતે તે પ્રયોજાય છે. આપણે જે આકલિત કરીએ છીએ તે પ્રત્યેક પ્રક્રિયા, જો એને સ્મૃતિમાં સાચવવી હોય તો તેને ફેન્ટસી તરીકે ઓળખાવવી પડે, તો જ પાછળથી તેની કલ્પના કરીને તાદૃશ કરી શકાય અથવા ફરી બને ત્યારે ઓળખી શકાય; કેમ કે કોઈ પણ ઘટના બીજી વાર બનતી નથી; માત્ર એના જેવી બીજી ઘટના બનતી લાગે છે. બીજી વાર આપણને એ ઘટના શું છે તેનો ખ્યાલ આવી ગયો હોય છે. દા.ત.

કોઈ માણસ જીવનમાં પહેલી વાર સ્ટેશન પર આવતી ગાડી જુએ છે. અવાજો, વરાળ, માણસોની ગતિ, એક વિરાટકાય શક્તિ ધીમેધીમે ગતિમાંથી સ્થિતિમાં આવી જાય છે વગેરે વગેરે સામાન્ય વિગતો તેની નજરે પડે છે. કદાચ એની આંખે ઘૂમતાં પૈંડાં નહીં પડ્યાં હોય, વરાળ અને ધુમાડા વચ્ચેનું અંતર પરખાયું નહીં હોય, માલસામાનના ડબ્બા અને પ્રવાસીઓના ડબ્બા વચ્ચેનો ભેદ પરખાયો નહીં હોય; બોઈલર, ડ્રાઈવર અને કોલસાનું વેગન(લેંગરે જ્યારે આ બધી વિગતો લખી હતી ત્યારે ડીઝલ એન્જિન કે ઈલેક્ટ્રિકલ એન્જિન પ્રચલિત ન હતાં) પણ બીજી વાર જોશે ત્યારે આ આખી પ્રક્રિયા તેને પરિચિત લાગશે. તેનું મન ફેન્ટસીને ટકાવી રાખે છે. અર્થાત્ સર્વસામાન્ય વિભાવ 'સ્ટેશને આવતી ટ્રેન'. બીજી વાર જ્યારે આ ઘટના બને ત્યારે એને મન તો પહેલી વારના જેવું કે જુદું - એ જ રીતે તે વિચારે છે. સ્ટેશને ઊભી રહેતી ગાડીની વિભાવના તરીકે આપણે જેને ઓળખાવીએ છીએ તે ફેન્ટસી ઘણી બધી છાપોમાંથી ધીમે ધીમે ઘડાય છે પણ તેનું માળખું તો પહેલી વારની ઘટનામાંથી તારવવામાં આવ્યું હતું.

ફેન્ટસી વિભાવનાઓ સાથેનો સ્થૂળ સંદર્ભ તો જાળવે જ છે પણ સાથે સાથે લાક્ષણિક અર્થ(મેટાફોરીકલ મીનીંગ) પણ પ્રગટાવી શકે છે. આપણા ટૂંકા જીવનમાં ઘટનાઓ, કાર્યો, ગતિઓ, આવેગો તો પાર વિનાના છે; નવા નવા અનુભવો સતત આપણને મૂંઝવી મારે છે. કોઈ પણ ચિત્ત બધા જ પડકારો -પ્રતિભાવો, તથ્ય અને કાર્યોને સ્પષ્ટ રૂપે ધારી ન શકે. આમ છતાં ચિત્તની લાક્ષણિકતા તો વિભાવના છે જ અને વિભાવનાને કોઈક પ્રકારની ભાષા જોઈએ.

આમ ધીરે ધીરે લેંગર મેટાફર પર પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે. આપણે સૌપ્રથમ તો જીવતા રહેવાનો અનુભવ સહજ રીતે પામવાનો પ્રયત્ન કરીએ છીએ. જો આપણી પ્રાથમિક જરૂરિયાતો નથી સંતોષાતી તો જીવનનો અંત આવે છે. એટલે જ આપણી ખૂબ જ પ્રાથમિક વિભાવનાઓ ઇચ્છિત પદાર્થો માટેની હોય છે. આવા પદાર્થોના આકારો, તેમના સંબંધો, નામ વગેરે બાળકના મનને અપરિચિત હોય છે. ભોજન જાણે છે પણ એનું ઉદ્‌ભવસ્થાન નથી જાણતું, સિવાય કે માતાના સ્તનનો આછો સ્પર્શ કે તેની ઝાંખી આકૃતિ. બાળકને મન તો જે કંઈ કોમળ છે તે બધું મા છે, પોતાની પહોંચમાં જે આવે તે બધું જ ખાદ્ય છે. પથારીમાં પણ જો એ પડી જાય તો એને ભય તરીકે ઘટાવે છે - અસલામતીનો પહેલો નિશ્ચિત પ્રકાર. બાળક જેમ જેમ મોટું થાય છે તેમ તેમ વિભાવનાઓ બંધાતી જાય છે અને આપણો અનુભવ છે કે બાળક સ્વપ્ન-વાસ્તવની, હકીકત-કલ્પનાની સેળભેળ કરે છે. વિચારોનાં અશક્ય મિશ્રણો કરે છે.

આવું આદિમ સમાજમાં બને છે. જેવી રીતે બાળકો પોતાની સામે જે કંઈ આવે તે બધાને આત્મસાત્ કરી લેવા માગતું હોય છે અને એને પરિણામે ઘણીબધી સેળભેળ થવા માંડે છે તેવું આદિવાસી સમાજમાં બને છે. જ્યારે માનવચિત્તમાં નવા નવા વિચારોની નહીં તગાયેલી શક્યતાઓ ઉભરાવા માંડે છે ત્યારે રોજિંદી ભાષાની દરિદ્રતા વરતાઈ આવે છે અને ત્યારે આલંકારિક વાણીના વિકાસ માટે ચિત્તની આવી અવસ્થા વધુ અનુકૂળ

બને છે. જે છબિઓ લાક્ષણિક હોય છે - આલંકારિક હોય છે તેમનું રૂપકાત્મક પાસું કળી શકાતું નથી. સ્વપ્નમાં આપણે વૃક્ષ, માછલી, દાદર જોઈએ છીએ. એના મહત્ત્વનું કારણ સમજી શકાતું નથી, માત્ર સ્વપ્નમાં એ આવ્યું. આદિમ વિચાર પણ આ સ્વપ્ન જેવો જ હોય છે. જે પદાર્થો સ્વપ્ન-પ્રતીકો તરીકે કામ કરે છે તે જાગૃત ચિત્ત માટે રહસ્યમય મહત્ત્વ ધરાવે છે. આદિકાળથી સ્વપ્નમાં લૈંગિક પ્રતીકો અને મૃત્યુપ્રતીકો વપરાતાં આવ્યાં છે. આદિકાળથી ધર્મના મહત્ત્વના વિષય જીવન અને મૃત્યુ હતા. દેવતાઓને સર્જનાત્મક શક્તિઓ સાથે સાંકળ્યા. કેટલાંક પ્રાણીઓ માનવજાત માટે પ્રાકૃતિક પ્રતીક બન્યા. ધરતીમાં છુપાયેલા નાગ, મદોન્મત્ત વૃષભ, દીર્ઘાયુષ્ય ભોગવતો મગર - સંસ્કૃતિના વિકાસની સાથે આ બધાંની પ્રતિમાઓ મંદિરોમાં મુકાતી ગઈ; એમની યાત્રાઓ પણ નીકળતી. તેમના વાસ્તવિક આકારને બદલે પ્રતીકાત્મક સત્તા સૂચવાતી હતી. એટલે નાગને શિંગડાં, મુકુટ હોય, વૃષભને પાંખો હોય કે માનવમસ્તક હોય.

આમ વિભાવનાની શક્તિ -'વિચારો હોવાની શક્તિ' માનવીની ખાસ લાક્ષણિકતા છે. કોઈ નવી વિભાવના પ્રાપ્ત થાય એટલે સનસનાટીભર્યો રોમાંચ થાય. જીવન અને મૃત્યુ, માનવ અને જગત વિશેના મૂળભૂત વિચારોને આકારિત કરતાં પ્રતીકો સ્વાભાવિક રીતે જ પવિત્ર હોવાનાં; પણ આદિવાસીનું ચિત્ત અથવા કેળવાયા વિનાનું ચિત્ત પ્રતીક અને તેના મહત્ત્વ વચ્ચે ભેદ પારખી શકતું નથી. વળી કેટલાક પદાર્થોને જ પવિત્ર શા માટે ગણવામાં આવ્યા તેનું પણ કોઈ કારણ નથી. આમ કરવાથી આમ શા માટે થાય છે એની ચોક્કસ સમજ માત્ર આદિવાસી સમાજમાં જ નહીં આપણા સમાજમાંય નથી હોતી. શેતાનનો પ્રભાવ ખાળવા માટે ખ્રિસ્તીઓ શા માટે ક્રોસ સામે ધરે છે, એનાથી રક્ષણ કઈ રીતે થશે તેનું કોઈ તાર્કિક કારણ તેમની પાસે હોતું નથી. એને માત્ર વાહિયાત 'ભૂલ' તરીકે ઓળખાવી ન દેવાય કારણ કે એનાં મૂળ ખૂબ ઊંડાં હોય છે.

પવિત્ર ગણાતા પદાર્થોના જગતમાંથી ધીમે ધીમે ક્રિયાકાંડ - ધાર્મિક વિધિઓના પ્રદેશમાં આવી શકાય. આ બધી વિધિઓ લાગણીની અભિવ્યક્તિઓ છે. પવિત્ર પદાર્થો દ્વારા પ્રાપ્ત થતી દૃષ્ટિ છેવટે તો સંકુલ, કાયમી વલણ જન્માવે છે. પવિત્ર પદાર્થો દ્વારા પ્રાપ્ત થતી દૃષ્ટિ પ્રત્યે પૂજા કરનારનો પ્રતિભાવ - અર્થાત્ આ વલણ - એક રીતે તો ભાવાત્મક માળખું છે અને તે બધાના જીવનને નિયંત્રિત કરે છે. વળી, પવિત્ર પદાર્થો જીવન અને મૃત્યુનાં પ્રતીકો નથી પણ જીવનદાતા - મૃત્યુદાતા છે. એટલે તેમની માત્ર પૂજા કરવાની નહીં, તેમને વિનંતીઓ કરવાની; તેમનાથી બીવાનું, તેમને બલિદાન આપવાનું. આપત્તિકાળે તેમની શક્તિ માટે યાચના કરવાની. તેઓ દુકાળ નિવારી શકે, રોગચાળા અટકાવી શકે, યુદ્ધમાં બાજી ફેરવી શકે. યજ્ઞવેદી રચીને તેમને આહ્વાન આપી શકાય.

અનુકરણાત્મક વિધિવિધાનનો ઉદ્ભવ આ રીતે થયો. પ્રખ્યાત ઘટનાઓની સ્મૃતિ ઉજવણીમાં ખૂબ જ ઉત્કટ હોય છે. શરૂઆતમાં તો એની સ્મૃતિ અભાનપણે પ્રવેશી જતી હોય છે. આખી કથા ફરી ફરી કહેવાની રહે છે કારણ કે તે પરમાત્માનું સ્વરૂપ પ્રગટ કરે છે. કથન બહુ જલદી બીબાંઢાળ બની જાય છે એટલે નવી નવી શારીરિક મુદ્રાઓ

એમાં ઉમેરાતી જાય છે.

મંત્રોચ્ચાર કરવાથી વરસાદ નથી જ પડતો છતાં આર્યોએ વર્ષા માટે ઋગ્વેદમાં પ્રાર્થનાઓ રચી અને આજે પણ દુકાળ વખતે યજ્ઞો કરવામાં આવે છે; આદિવાસીઓ વરસાદ લાવવા નૃત્યો કરે છે. વૈજ્ઞાનિક કેળવણી ધરાવનાર આને ભૂલો તરીકે ઓળખાવે પણ આ તેમની આંતરિક જરૂરિયાત હતી. સાથે સાથે એક બીજી વાત પર આપણું ધ્યાન ખેંચતાં લેંગર ઉમેરે છે કે આ પ્રકારનો યજ્ઞ શિયાળામાં નથી થતો. આદિવાસીઓ કમોસમનાં ફળ માટે એવી કોઈ પ્રાર્થના નથી કરતા. બીજી રીતે જોઈએ તો આદિવાસી વરસાદની સાથે નૃત્ય કરે છે, આદિમ તત્ત્વોને તેમનો પાઠ ભજવવા આમંત્રણ આપે છે. એ બધાં ક્યાંક છુપાઈ ગયાં છે, અનુકૂળ પ્રતિભાવ આપતા નથી. આ બધી વિધિઓ દ્વારા માનવ અને પ્રકૃતિ વચ્ચે આત્મીયતા સ્થપાય છે. ઋગ્વેદના ઋષિઓએ પ્રકૃતિનાં આદિમ તત્ત્વોને જ દેવરૂપે આરાધ્યાં; વૃક્ષપૂજા-નાગપૂજા પાછળ એ પદાર્થોમાં દેવત્વનું આરોપણ જવાબદાર ગણાય. એની દીર્ઘસ્તુતિ પાછળ ભીતિ પણ સંભવી શકે. આદિવાસી પ્રજાએ પોતાના દેવતાઓ તરીકે મનુષ્યને નહીં પણ પ્રાણીઓને કલ્પ્યા.

* * *

ધર્મની જેમ પુરાકથા(મીથ) જુદા જ પ્રકારના ઉદ્ભવસ્થાનમાંથી પ્રગટી છે. એની પાછળ કોઈ સભાન આશય હોતો નથી; સામાન્ય રીતે આપણે ધર્મની સાથે પુરાકથાવિદ્યા (માયથોલોજી)ને સાંકળતા આવ્યા છીએ. પરંતુ એનો ઉદ્ભવ કોઈ ધાર્મિક લાગણી-ભાવનામાં શોધી ન શકાય. પુરાકથાનો આરંભ ફેન્ટસીમાં છે. તે લાંબા સમય સુધી સુષુપ્તાવસ્થામાં પડી રહી શકે છે. ફેન્ટસીનું આદિમ સ્વરૂપ સંપૂર્ણપણે આત્મલક્ષી અને સ્વપ્નની અંગત ઘટનાસદૃશ છે.

વાર્તાનું સાવ નિમ્ન કક્ષાનું રૂપ સ્વપ્નકથા જેવું હોય છે; એમાં સંગતતા કે કાર્યની એકતા હોતી નથી; એ વાર્તાની શક્યતા કે સામાન્ય સૂઝને બાજુ પર રાખતી હોય છે; એ વાર્તાની સામગ્રી સ્વપ્નસમ હોય છે; તેનાં પાત્રો જીવનમાંથી આણેલાં હોય છે, પદાર્થો અને પ્રાણીઓ; સાવ આદિમ વાર્તાઓમાં માનવકલ્પનાનું એકદમ નીચલું સ્તર જોવા મળે છે. દા.ત. ભેંસ અને મગર પોતાની વચ્ચે થયેલા ઝઘડામાં નદીકાંઠે જે આવે તેને મધ્યસ્થી બનાવવાનું નક્કી કરે છે. પણ મધ્યસ્થી થવા પાંદડું, ચોખા પીસવાનો પથ્થર અને સાદડી ના પાડે છે; છેવટે ઉંદર-હરણ તૈયાર થાય છે. આ પ્રકારની વાર્તાને પુરાકથા તરીકે ઓળખાવી ન શકાય. કારણ કે પાંદડું, પથ્થર વગેરે વિચિત્ર વેશ ધારણ કરેલી વ્યક્તિઓ નથી. આ પ્રકારની કથાઓ માણવા માટે કોઈએ કશું ધારી લેવાની જરૂર હોતી નથી. આફ્રિકાનો આદિવાસી ક્યારેય શિકારીમંડળી લઈને કોઈ શિકારે નીકળે તેની કલ્પના કરી ન શકે. આવી વાર્તા અંગત પ્રતીકોની બનેલી હોય છે, લોકોના રીતરિવાજો કે પ્રકૃતિની રીતિઓનું અનુસરણ કરીને તેમની રચના થતી નથી. એ કથાઓ સંપૂર્ણપણે તેના રચનારની લાગણીઓ-ઇચ્છાઓને આકારિત કરે છે. સ્વપ્નની કક્ષા કરતાં તેનું સ્તર થોડું ઊંચું કહી સકાય, પણ આવી વાર્તાઓ જ્યાં સરહદ ઓળંગે ત્યાં તેની પાસે રખાતી અપેક્ષાઓ વધે.

જો તેને બહારના વાતાવરણમાં ટકવું હોય તો તેમાં અનેક પ્રકારનાં પરિવર્તનો અનિવાર્ય બની રહે. સાવ અંગત પ્રતીકોને બદલે સર્વસામાન્ય પ્રતીકો જરૂરી બની રહે. પ્રાણીઓ, ડાકણો, ભૂતપ્રેત ખલનાયકનો પાઠ ભજવવા માંડે, વાર્તામાં કાર્ય અને કાર્યવેગ પણ ફેન્ટસીનાં પ્રતીકોના બાહ્ય ઘાટને બદલવા માંડે. ઉચ્ચતર કક્ષાનો કથાઢાંચો એમાંથી ઊપસવા માંડે. દા.ત. પ્રાણીકથા, ધૂર્તકથા, ભૂતકથા. અહીં વાર્તાવસ્તુ તો સાવ સીધુંસાદું હોય. ભૂલો પડેલો ઘેર પાછો આવે, કોઈ નારિયેળની ચોરી કરે વગેરે. પણ આવા સાદા વિષયવસ્તુઓ જીવનના કસબ અને સામાજિક તંત્રની સાથે સાથે બદલાતા જાય અને એમાંથી પરીકથાનો પ્રકાર વિકસી આવે. આ પરીકથામાં સભ્યસમાજ પ્રવેશ્યો; રાજકુમારો, સરદારો પ્રમુખ ભાગ ભજવતા થયા; રાક્ષસો, દુષ્ટ રાજાઓ, શક્તિશાળી અને સુંદર ડાકણો હવે આવ્યાં અને વાંદરા-મગર જેવાં બાજુ પર મુકાયાં. માનવકલ્પના હવે જાહેરજીવનના સંપર્કમાં આવી. એના ઢાંચામાં હવે વાસ્તવવાદી અંશ ઉમેરાયો અને કળાસ્વરૂપ તરીકે તેનો આવિષ્કાર થયો. જેવી રીતે માત્ર બૂમબરાડા, કૂદંકૂદી જેવી અંગત અભિવ્યક્તિમાંથી ધાર્મિક વિધિ વેળાનાં નૃત્ય વિકસ્યાં તેવી રીતે અંગત સ્વપ્નમાંથી ધીમે ધીમે પરીકથા વિકસી અને છતાં લેંગરની દૃષ્ટિએ આમાંથી પુરાકથાવિદ્યાનો કશો ખુલાસો મળતો નથી. કદાચ પરીકથા પુરાકથા જેવું પ્રાચીન સ્વરૂપ હશે; પણ એનો અર્થ એવો નહીં કે પરીકથામાંથી પુરાકથાનું સ્વરૂપ વિકસ્યું. એનાં મૂળ આદિવાસી ફેન્ટસીમાં રહેલાં છે, પુરાકથામાં ઉચ્ચ કક્ષાની કથનકળા જોઈએ, સાથે સાથે વિષયવસ્તુગત વળાંક પણ જોઈએ. પરંતુ પરીકથા અને પુરાકથા વચ્ચેનો ભેદ લેંગરની દૃષ્ટિએ મહત્ત્વનો છે. પરીકથા બિનજવાબદાર હોય છે, પૂરેપૂરી કાલ્પનિક હોય છે અને તેનો હેતુ ઇચ્છાતૃપ્તિ હોય છે. તેનાં નાયકનાયિકા શ્રીમંત હશે, સુંદર હશે પણ માત્ર વ્યક્તિઓ હશે; એક હતી રાજકુમારી અને એક હતો રાજકુમાર. એનો અંત હમેશાં સુખદ હશે; વસ્તુ સામાન્ય રીતે દુર્ભાગી વ્યક્તિના વિજયનું હોય - એ વ્યક્તિ પોતાની આસપાસના જગત પર વિજય મેળવે - પછી એ શત્રુરાજાઓ હોય, દુષ્ટ અ-પાર્થિવ તત્ત્વો હોય, બળવાન પ્રાણીઓ હોય કે સાવકી માતાઓ હોય.

બીજી બાજુએ પુરાકથાને ખૂબ જ ગંભીરતાથી કાં તો ઐતિહાસિક હકીકત તરીકે અથવા કોઈ રહસ્યમય સત્ય તરીકે સ્વીકારવામાં આવે છે. એનું વિષયવસ્તુ આદર્શપ્રધાન નહીં પણ ટ્રેજિક હોય છે; એનાં પાત્રો અતિપ્રાકૃત ચરિત્રવાળાં હોય છે. પુરાકથાનો નાયક આ રીતે પરીકથાના નાયકથી સાવ જુદો પડી જાય છે. પરીકથાઓ પરસ્પર સંકળાયેલી હોતી નથી જ્યારે પુરાકથાઓ એકબીજામાં ગુંથાઈ ગયેલી હોય છે. તેમાંની ઘણી પુનરાવર્તિત, ચક્રાકાર હોય છે. પુરાકથાની ભૂગોળ વાસ્તવિક હોય છે.

આ બન્નેનાં તત્ત્વો સરખાં હોવા છતાં એમનાં પ્રયોજનો ભિન્ન હોય છે; પુરાકથાનો હેતુ પણ પરીકથા કરતાં વધારે ગંભીર અને મૂળભૂત રીતે જુદો હોય છે; પરીકથા એક રીતે અંગત તૃપ્તિનું સાધન છે; વાસ્તવ જીવનની અધૂરપોના વિકલ્પે આવે છે; આકાંક્ષાઓની કાલ્પનિક તૃપ્તિ થાય છે; વાસ્તવિક સંઘર્ષ અને નિષ્ફળતા-હતાશાઓમાંથી એ છુટકારો અપાવે છે. તેનું પ્રયોજન આ રીતે વ્યક્તિલક્ષી હોવાને કારણે તેનો નાયક પણ માનવ

છે અને વૈયક્તિક લક્ષણોવાળો છે. એનામાં જાદુઈ શક્તિઓ હોવા છતાં એને દિવ્ય ગણવામાં આવતો નથી. એ અતિપ્રાકૃત પણ નથી. તે માનવજાતનો રક્ષણહાર નથી કે મદદગાર નથી. જો તે સારો છે તો એની સજ્જનતા વૈયક્તિક જમાપાસું છે અને એની સજ્જનતાનો બદલો એને મળી રહે છે. પણ તેની માનવતાવાદી લાક્ષણિકતા વાર્તાના કેન્દ્રમાં નથી; એનાં સાહસ, સદ્‌ગુણ, પરાક્રમોનો લાભ તેને અંગત રીતે મળે છે, માનવસમાજને નથી મળતો. અહીં વ્યક્તિગત ઇતિહાસ કેન્દ્રમાં હોવાથી દરેક પરીકથા સુખાંતમાં પરિણમતી હોય છે.

બીજી બાજુએ પુરાકથા પ્રાકૃતિક સંઘર્ષોની, અમાનવીય એવી સત્તા દ્વારા માનવીય ઇચ્છાઓ તૃપ્ત ન કરવા દેવામાં આવે તેની, ત્રાસની, વિરોધી ઇચ્છાઆકાંક્ષાઓની સ્વીકૃતિ છે. એ જન્મ, ઉત્કટ ભાવાવેગો અને માનવમાત્રના ભાવિમાં લખાયેલા મૃત્યુથી થતા પરાજયની ગાથા છે. એનો હેતુ આ જગતમાં મૂળભૂત તત્ત્વોનું ગંભીર રીતે દર્શન કરાવવાનો હોય છે, એટલા જ માટે કથા કહેતાં કહેતાં તેનું સંપૂર્ણ પ્રયોજન ખરચાઈ જતું નથી અને જુદી જુદી કથાઓ સંપૂર્ણપણે એકબીજાથી સાવ અલગ હોતી નથી. પુરાકથા આપણને જગતનું ચિત્ર આપે છે; જીવનમાં ડોકિયું કરાવે છે; એ કંઈ કોઈની કાલ્પનિક જીવનકથા નથી એટલે તે હમેશાં આયોજિત, સુસંકલિત હોય છે; પુરાકથાનો નાયક અહંકેન્દ્રી દીવાસ્વપ્નનો વિષય બનતો હતો, એ સામાન્ય વ્યક્તિથી મહાન હોય છે એટલે તેને હમેશાં અતિમાનવ તરીકે ઓળખાવવામાં આવતો. એ દેવતાઓનો વંશજ મનાય છે. તેનું પ્રવૃત્તિક્ષેત્ર વાસ્તવ જગત હોય છે, કારણ કે એ જેને પ્રતીકાત્મક રીતે રજૂ કરે છે તે આ જગત હોય છે, એની અભિવ્યક્તિ ગમે તેટલી કપોલકલ્પિત કેમ ન હોય, જ્યારે પરીકથાનું ક્ષેત્ર વાસ્તવિક જગતથી દૂરનું હોય છે.

પુરાકથાની સામગ્રી તો સ્વપ્નજગતમાં જોવા મળતી પ્રતીકસૃષ્ટિ જ હોય છે. કલ્પના અને ફેન્ટસી ત્યાં હોય છે. પરીકથા અને પુરાકથાની સામગ્રીના ઉપયોગો જુદા જુદા હોય છે. પરીકથા આપણને કાલ્પનિક અનુભવ પૂરો પાડે છે, જ્યારે પુરાકથા આપણને વાસ્તવિક અનુભવ સમજવામાં મદદ કરે છે. આપણને એ ખબર નથી કે માનવચિંતનની ઉત્ક્રાન્તિના કયા તબક્કે પુરાકથાનો આરંભ થયો હશે પરંતુ વાર્તામાં વાસ્તવદર્શી મહત્ત્વની જ્યાં ઓળખ થઈ ત્યાંથી એ આરંભાઈ હશે. પ્રત્યેક ફેન્ટસીમાં વાસ્તવિક માનવીય સંબંધો, વાસ્તવિક જરૂરિયાતો અને નીતિઓને આલેખતાં તત્ત્વ હોવાનાં જ. રાક્ષસ, ડાકણ, ભૂતપ્રેત આ બધી કથાવાર્તાઓમાં જોવા મળવાનાં. નાયકથી ભિન્ન તેઓ જૂના જમાનાથી જીવતા આવ્યા છે અને એક પછી એક પેઢીને કનડતાં રહ્યાં છે. એ પાત્રો કિલ્લાઓમાં, ગુફાઓમાં વસે છે, તેમના જાદુઈ હાંલ્લાં છે; એમના હાથમાં જાદુઈ દંડ છે; તેમની આદતો ખરાબ છે; ઘણી વખત તો તેઓ નરમાંસભક્ષી હોય છે.

આ પરીકથાઓનું વિશ્વ અંગત હોવાને કારણે પ્રશિષ્ટ અર્થમાં જેમને દેવતાઓ કહીએ છીએ તે આમાંથી ઉદ્‌ભવી ન શકે. કોઈ વ્યક્તિના સ્વપ્નજગતમાં જે પરિબળો ભાગ લે છે તે સામાજિક હોય છે, વૈશ્વિક સત્તા સંલગ્ન હોતાં નથી. પરીકથાનો નાયક

જે આસુરી તત્ત્વોનો સંહાર કરે છે તે, એના વડીલો, પ્રતિસ્પર્ધીઓ, અંગત દુશ્મનો હોય છે. પ્રતીકનિર્માણની પ્રક્રિયા દ્વારા આ પાત્રોનું વિભાવનાગત સ્વરૂપ વિસ્તરે છે. કોઈ રાક્ષસ પછી વ્યકિતગત ન રહેતાં આવી વ્યક્તિની માનવ વસાહત બની જાય છે. એનાથી આપણે પીડાઈએ છીએ, એ આપણને પડકારે છે, લલકારે છે. એ ભલે સ્વકેન્દ્રી કલ્પનાની સરજત હોય, તે અતિમાનવ બને છે. એ કોઈ વૈયક્તિક અનુભવની જ નહીં પણ સામાજિક દર્શનની નીપજ હોય છે; તે જીવનના કોઈ પ્રાણવાન તત્ત્વનું કલ્પનોત્થ રૂપ છે; એટલા જ માટે ધર્મની પ્રતીકવ્યવસ્થા દ્વારા તેને વાસ્તવિકતામાં પ્રક્ષેપિત કરવામાં આવે છે.

પરીકથામાંથી પુરાકથામાં જ્યારે સ્થિત્યંતર થાય છે ત્યારે વ્યક્તિઓ, રીતરિવાજો, કાનૂનો, પરંપરાઓ જેવાં સામાજિક પરિબળો જ નહીં, માનવજાતની આસપાસનાં વૈશ્વિક પરિબળો સીધાં વાર્તામાં આલેખાય છે. વ્યક્તિ અને સમાજના સંબંધ ઉપરાંત માનવજાતિ અને પ્રકૃતિ વચ્ચેનો સંબંધ કાવ્યાત્મક ફેન્ટસીમાં સ્વયંભૂ રૂપક દ્વારા મૂર્ત થાય છે.

જો માનવની સર્જનાત્મક વિચારધારાને પ્રકૃતિદત્ત શાશ્વત, સ્વયંસ્પષ્ટ પ્રતીકોની મદદ મળી ન હોત તો પરીકથામાંથી પુરાકથા સુધીનું રૂપાંતરણ સિદ્ધ થયું ન હોત; પ્રકૃતિનાં પ્રતીકો એટલે સ્વર્ગીય તત્ત્વો, દિવસરાતનાં પરિવર્તનો, ઋતુઓ, ભરતીઓટ જેવી રીતે વ્યક્તિગત જીવનના સામાજિક માળખાને ધીમે ધીમે ધાર્મિક પ્રતીકો દ્વારા ચિરંજીવ સ્વીકૃતિ મળે છે તેવી રીતે માનવઅસ્તિત્વની વૈશ્વિક પાર્શ્વભૂ તુચ્છ જ બની રહે છે. સૂર્યચંદ્ર, તારાઓની ગતિ, ધરતીનાં જળ અને પવન કોઈ દિવ્ય નિયમ દાખવે અને માનવીય પ્રવૃત્તિનું ક્ષેત્ર નિયત કરે ત્યાર પછી જ તેની તુચ્છતા દૂર થાય છે.જ્યારે આ દેવતાઓનું આગમન થાય છે ત્યારે સ્થાનિક ગુફાઓના દેવ આપણા લાગવા માંડે છે.

લેંગરની દૃષ્ટિએ પરીકથા અને પુરાકથાને જોડતી કડી દંતકથા છે અને આવી દંતકથાઓ સંસ્કૃતિપુરુષોને જન્મ આપે છે. દંતકથાનો આ નાયક આત્મલક્ષી અને વસ્તુલક્ષી તત્ત્વોનું સંમિશ્રણ છે. તે પરીકથા અને લોકકથાના નાયકમાંથી જ ઊતરી આવ્યો છે. પણ પરીકથાનાં બીજાં પાત્રોના પ્રતીકાત્મક ચરિત્રાંકનથી પ્રભાવિત થયો છે; એનામાં થોડી અતિપ્રાકૃતતા છે. તે દેવસદૃશ છે અને રાક્ષસસંહારક છે. તે ઘણી વાર ઠોઠ ભાઈઓમાં જુદો પડી આવે છે. ખાનદાન કુટુમ્બના આ નાયકનું કોઈ અપહરણ કરી જાય, ક્યારેક જાદુઈ શક્તિ વડે એને ગુલામ બનાવી દેવામાં આવે. એનાં કાર્યોથી માનવીને મદદ થાય. તે મનુષ્યોને અગ્નિ આપે, જમીન સંપડાવી આપે, ખેતી શીખવાડે, વહાણ બાંધવાનું શીખવાડે; તે ગુફામાં સંતાડી દેવામાં આવેલા સૂરજને મુક્ત કરી આકાશમાં સ્થાપી આપે; એ પવન અને વરસાદનું નિયંત્રણ કરે. આ રીતે આવા સંસ્કૃતિપુરુષ કે સંસ્કૃતિનાયકનો પાઠ અતિશય સંકુલ હોય છે. તેની બધી પ્રવૃત્તિઓ વાસ્તવ જગતમાં થાય છે અને એમની અસર વાસ્તવ ગતના માનવીઓ ઉપર કાયમી ધોરણે ઝિલાય છે. એ રીતે તે કંઈક અંશે સંદિગ્ધ પ્રકારનો બંધ જીવંત માનવીઓ સાથે ધરાવે છે. સંસ્કૃતિનાયકના ઐતિહાસિક અને સ્થાનિક સંબંધોને કારણે તેની વ્યક્તિતાને કોઈક પ્રકારની ચિરંજીવિતા સાંપડે છે. તેને વિશે કથાઓ

ગુંથાતી જાય છે.

આ રીતે પરીકથા - દંતકથા - પુરાકથાનું સ્વરૂપ વિસ્તરતું ગયું. કેટલાક એમ માને છે કે પુરાકથાઓનું સર્જન મહાકાવ્યના કવિઓએ કર્યું. પણ એ કવિઓએ તો જમાનાજૂના અને શાશ્વત વિચારોનું રૂપાંતરણ કર્યું.

લેંગરની આ વિચારધારા કથનાત્મક સ્વરૂપોની ઉત્ક્રાન્તિ સમજવામાં ખાસ્સી મદદરૂપ થાય એ પ્રકારની છે. જે તે પ્રાદેશિક સ્વરૂપોના દૃષ્ટાંતોનો ઉપયોગ કરીને એને વધુ ઉપયોગી બનાવી શકાય.

* * *

સુઝાન લેંગરની કળાવિષયક વિચારણા એટલી જ મહત્ત્વની છે, તેમના ઉપર અર્ન્સ્ટ કાસીરેરનું ઋણ ખાસ્સું છે અને છતાં મૌલિક પ્રદાન પણ એટલું જ છે. તર્કશાસ્ત્ર, તેમાંય પ્રાતીક તર્કશાસ્ત્ર (સિમ્બોલિક લોજિક) ઉપર તેમનું પ્રભુત્વ જાણીતું છે. આ જ શીર્ષક ધરાવતો ગ્રંથ તેમણે રચ્યો છે. ફિલસૂફીના વિદ્યાર્થી હોવાને કારણે વિવેચનની ભાષાથી માંડીને વિવેચનનાં ગૃહીતો અને તેમની ઉપપત્તિઓ કેવા કેવા પ્રશ્નો ઊભા કરે છે ને બહુ સારી રીતે આપણને તેમની પાસેથી જાણવા મળે છે.

કળાકૃતિને તેઓ અખંડ પ્રતીક તરીકે ઓળખાવે છે, એ દિશામાં આગળ જતાં પહેલાં તેઓ કળાત્મકતા એટલે શું અને કળાની વિભાવનાઓ કયા પ્રશ્નો ઊભા કરે છે તેની ચર્ચા અહીં કરી લઈએ.

એક જમાનામાં કળા અને કસબ વચ્ચે અંતર ન હતું એ વાત સાચી, પણ પાછળથી એવા ભેદ સ્પષ્ટ થતા જાય છે. જે સમયે કળા-કસબ વચ્ચે ભેદ પ્રવર્તતા ન હતા ત્યારે પણ કોઈક પ્રકારની ભેદક રેખા તો હતી જ. તો એ ભેદક રેખા કઈ ? ગ્રીક વાઝ અને કુંભારે બનાવેલા કૂંજામાં કયો ભેદ પ્રવર્તે છે ? જો કે ગ્રીક વાઝને કસબ તરીકે ઓળખાવી શકાય, પરંપરાગત પદ્ધતિએ જ એનું સર્જન કરવામાં આવ્યું હતું; એમાં અનાજ, તેલ કે એવી કોઈ વસ્તુ ભરી શકાય; એ સંગ્રહસ્થાનમાં મૂકવા માટેનો પદાર્થ તો હતો જ નહીં અને છતાં જમાનાઓથી એનું કળાત્મક મૂલ્ય સ્વીકારવામાં આવ્યું જ હતું. જો કોઈ આના ઉત્તરમાં સૌન્દર્ય કહે તો એનાથી કશો ખુલાસો મળતો નથી. ક્લાઈવ બેલ જેવા ઉત્તર આપશે : 'વિશિષ્ટ ઘાટ' (સિગ્નીફીકન્ટ ફોર્મ). બીજા વિચારકોએ જુદા જુદા ઉત્તર આપ્યા છે, ઘણા બધાએ પોતાની હાર સુદ્ધાં કબૂલી લીધી છે.

વર્તમાન સમયમાં કળાને 'આનન્દપૂર્ણ અભિવ્યક્તિ' તરીકે ઓળખાવવાને બદલે 'વિશિષ્ટ ઘાટ' ગણવાનું વલણ છે. સાહિત્ય, સંગીત કે દૃશ્યકળાઓમાં અગ્રગણ્ય કળાકારો દ્વારા કહેવાતી 'કુરૂપતા'નો જે વધારે પડતો ઉપયોગ થઈ રહ્યો છે તેમાં આ ઘટનાનું કારણ લેંગર જુએ છે. કળાત્મક મૂલ્યો પ્રત્યે સામાન્ય પ્રજાજનો ઉદાસીન વલણ કેળવીને બેઠેલા છે એ ઘટના પણ જવાબદાર; જૂના જમાનામાં આ સામાન્ય પ્રજા મહાન કળાના સંપર્કમાં રહી શકતી ન હતી અત્યારે તો મોટા ભાગના વાંચી શકે છે, સંગ્રહસ્થાનોની મુલાકાત લઈ શકે છે, રેડિયો પર સંગીતના કાર્યક્રમો સાંભળી શકે છે. પરંતુ આ વિચારણા

કેટલાક પ્રશ્નો ઊભા કરે છે. જૂના જમાનામાં પ્રજાને કળાકૃતિ પામવા માટે કે તેના સંપર્કમાં રહેવાને માટે આપણી જેમ પ્રયત્નો કરવા પડતા ન હતા. નિત્ય વપરાશના પદાર્થોમાં કળાત્મકતા આછી પાતળી માત્રામાં જોવા તો મળતી હતી. તેને કારણે પ્રજાની સૌન્દર્ય વિશેની સમજ વિકસતી આવતી હતી.

સુઝાન લેંગરની દૃષ્ટિએ ભિન્ન ભિન્ન કળાવિચારણાઓમાં અનેક પ્રકારના ગૂંચવાડા છે. ગણિત, તર્કશાસ્ત્ર, વિજ્ઞાનમાં આવી પરિસ્થિતિ પ્રવર્તતી નથી. જ્યારે કળાવિચારણામાં અનેક પ્રકારના મતમતાંતરો પ્રવર્તતા હોય ત્યારે કેટલીક વાર પ્રશ્નો સરખી રીતે વિચારી શકાતા નથી. આના મૂળમાં વ્યવસ્થાનો અભાવ રહેલો છે. કળાનો આસ્વાદ કેવી રીતે લેવો અને કળાની સમજ કેવી રીતે વિકસાવવી એની કોઈ સ્પષ્ટતા કરવામાં આવતી નથી. એટલે સૌ પ્રથમ તો સૌન્દર્યશાસ્ત્રમાં કયા પ્રકારના પ્રશ્નો છે અને તેનો સામનો કેવી રીતે કરવો જોઈએ એની સ્પષ્ટતા થવી જોઈએ. કળાવિચારણામાં સામાન્ય રીતે આટલા પ્રશ્નો ચર્ચાતા આવ્યા છે. કળાની સામગ્રી કઈ છે, કળામાં શાનું મહત્ત્વ વિશેષ છે – સામગ્રીનું કે ઘાટનું ; સૌન્દર્ય એટલે શું, મહાન કળાકૃતિ ભાવકને કઈ રીતે સ્પર્શે છે ?

આ બધા પ્રશ્નો નવા નથી, સૈકાઓથી ચર્ચાતા આવ્યા છે. પણ તત્ત્વચિંતનની દૃષ્ટિએ લેંગર આ પ્રશ્નોને બાજુ પર મૂકવા માગે છે. એવી જ રીતે સૌન્દર્યશાસ્ત્રને 'સૌન્દર્યનું વિજ્ઞાન/શાસ્ત્ર', 'રુચિનું તત્ત્વજ્ઞાન', 'લલિત કળાઓનું શાસ્ત્ર', 'અભિવ્યક્તિનું શાસ્ત્ર' – તરીકે ઓળખાવવાના પ્રયત્નો થયા છે પણ એમાંય ઝાઝી સફળતા નથી મળી. વળી, રુચિ, ભાવ, રૂપરચના, પ્રતિનિધાન, ભ્રાન્તિ – વગેરે વિભાવનાઓને કેન્દ્રમાં રાખીને થયેલી વિચારણા પરસ્પર ઘર્ષણમાં ઊતરતી રહી છે. એકનો સ્વીકાર કરવા જાઓ એટલે બીજાનો અસ્વીકાર કરવો પડે એવી પરિસ્થિતિ ઊભી થાય છે. આટલું ઓછું હોય તેમ દરેક કળાકૃતિ સર્જકની ભૂમિકાએથી અને ભાવકની ભૂમિકાએથી ચર્ચી શકાતી હોવાને કારણે બીજી કેટલીક દ્વિધાઓ પ્રગટે છે. સર્જકની ભૂમિકાએથી તપાસવા જતાં કૃતિ અભિવ્યક્તિ છે, જો તે અભિવ્યક્તિ છે તો માત્ર કળાકાર જ પોતાની કળાનું મૂલ્ય સમજી શકે છે; જો તે ભાવ પ્રદીપ્ત કરે છે તો કળાકારે પોતાના ભાવકવર્ગનો અભ્યાસ કરવો જોઈએ અને જેવી રીતે વિજ્ઞાપનક્ષેત્રે લેખકો વાચકોની અસર નોંધે છે એવી રીતે તેણે પણ પોતાની કૃતિને ભાવકોને આધારે નિયંત્રિત કરવી જોઈએ. આ બન્ને વિચારને લેંગર વાહિયાત ગણાવે છે, કળાનો ભાવજગત સાથેનો સંબંધ વધુ સૂક્ષ્મ છે.

જ્યોર્જ સાન્તાયનાએ સૌન્દર્યની વ્યાખ્યા 'મૂર્ત કરવામાં આવેલો આનંદ' તરીકે આપી. ભાવકનો આનંદ કળાપદાર્થમાં પ્રક્ષેપિત કરવામાં આવે છે. પણ આ શા માટે અને કેવી રીતે કરવામાં આવે છે એની કોઈ સ્પષ્ટતા કરવામાં આવતી નથી. આપણને અંગત રીતે જે આનંદ થાય છે તે જ પૂરતો નથી ? આપણે શા માટે વળી એને મૂર્ત કરવા માગીએ એ ? શા માટે આપણે મીઠાઈ, સુંવાળી ગાદી કે અત્તરના પ્રત્યક્ષ આનંદથી જ સંતોષ ામીને બેસી નથી રહેતા ? આવા કેટલાક મૂઝવતા પ્રશ્નોની ચર્ચા તેઓ કરવા માગે છે. એ માટેનો આરંભ ઓત્તો બેન્શ નામના એક ચિંતકના લેખ(૧૯૨૩)થી કરે છે. આ

ચિંતકની દૃષ્ટિએ કળાનું પ્રયોજન અત્યાર સુધી ભાવકે જે અનુભવ્યું નથી, જે જાણ્યું નથી તેની ઝાંખી કરાવવાની છે. એ રીતે જોઈશું તો કળાપ્રતીક દૃષ્ટિ પ્રગટાવે છે. સન્દર્ભ આપતું નથી, તે રૂઢિ પર આધારિત નથી પણ રૂઢિઓને જન્મ આપે છે.

વોલ્ટર પેટરે બધી કળા સંગીતની કોટિએ પહોંચવી જોઈએ એવું વિધાન કર્યું હતું. એક રીતે આ વાક્યનો અર્થ એવો થાય કે સંગીતની સમસ્યાઓ જો ઉકેલીએ તો વત્તેઓછે અંશે બીજી કળાઓની સમસ્યાઓ ઉકેલી શકાય. સુઝાન લેંગરે 'સિગ્નીફીકન્સ ઓફ મ્યુઝિક'(ફિલોસોફી ઇન અ ન્યૂ કી)માં સંગીતને નિમિત્તે કરવામાં આવેલી ચર્ચા બધી કળાને પ્રયોજી શકાય એ પ્રકારની હતી. 'સિગ્નીફીકન્ટ ફોર્મ' અંગેની વિચારણામાં કેટલાક સારા મુદ્દા તેમને દેખાયા હતા. આ ઉપરાંત 'અભિવ્યક્તિ'ની વિભાવના ચર્ચે છે કારણ કે આ મથાળાં હેઠળ પરસ્પર વિરુદ્ધ અભિપ્રાયો, ક્યારેક તો એક જ લેખકમાં જોવા મળ્યા હતા. કળા વિશેનાં પુસ્તકોમાં અવારનવાર વાંચવા મળશે કે કળાકૃતિ લાગણીની સ્વયંભૂ અભિવ્યક્તિ છે; કળાકારની ચિત્તાવસ્થાનું લક્ષણ છે; એ સમાજની અભિવ્યક્તિ પણ છે અને એ રીતે રીતરિવાજ, વર્તણૂક, પહેરવેશ - આ બધાંને પ્રગટ કરે છે. સાથે સાથે સર્જકની અસંપ્રજ્ઞાત ઇચ્છાઓને વ્યક્ત કરે છે. લેંગરની દૃષ્ટિએ આ અર્થમાં 'અભિવ્યક્તિ' કળાનું વિશિષ્ટ લક્ષણ નથી. અભિવ્યક્તિના આ અને આવા ઉપયોગોમાં કળાકૃતિ સંકેત (સાઈન) તરીકે સ્વીકારાતી હોય છે.

લેંગર ક્લાઈવ બેલની 'સિગ્નીફીકન્ટ ફોર્મ'ની વિભાવના ચર્ચે છે. બેલની દૃષ્ટિએ રંગ-રેખાને વિશિષ્ટ રીતે પ્રયોજવા જતાં, કેટલાક આકાર અને એ આકારો વચ્ચેના સંબંધો યોજવા જતાં આ 'સિગ્નીફીકન્ટ ફોર્મ' પ્રગટે છે અને તે કળાકૃતિ અને અ-કળાકૃતિનું વ્યાવર્તક લક્ષણ બની રહે છે. બધી જ દૃશ્યકળાઓમાં તે સર્વસામાન્ય લક્ષણ ગણાય. બેલ દરેક કળાવિચારણાનો આરંભ 'એસ્થેટિક ઈમોશન્સ'ની ચર્વણાથી થવો જોઈએ એવો આગ્રહ રાખે છે અને તે લેંગરને માન્ય નથી. કોઈ કૃતિની ઉપસ્થિતિમાં આપણા ચિત્તમાં જાગેલા ભાવ ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાથી કૃતિ વિશેની સૂઝમાં કશો વધારો થતો હોય એમ લેંગરને લાગતું નથી.

એવી જ રીતે રસાનુભવની ચર્ચા અવારનવાર થતી જોવા મળે છે. સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રે કેન્દ્રસ્થાને રસાનુભવને રાખ્યો છે. એકઘન અવસ્થાની વાત દરેક અલંકારશાસ્ત્રીએ કરી જ છે. પરંતુ આવો અનુભવ વિરલ નથી ? સંગીત કે નૃત્યના કાર્યક્રમ દરમિયાન કોઈ પૂરેપૂરા તાદાત્મ્યથી નિહાળી શકે છે ખરું ? આસપાસ દૃષ્ટિપાત ન કરે એવા શ્રોતા-પ્રેક્ષક કેટલા હોય છે ? લેંગર કહે છે કે મોટા ભાગના શ્રોતાઓ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાને અક્ષમ હોય છે. બીજી બાજુએ રોજર ફ્રાય જેવાએ તો એટલી હદે કહ્યું હતું કે જેમ કળા વધુ ને વધુ શુદ્ધ થતી જાય તેમ તેમ એના ભાવકોની સંખ્યા ઘટતી જાય. કળા માત્ર એસ્થેટિક સંવેદનશક્તિને જ સ્પર્શે છે અને મોટા ભાગના માનવીઓમાં તે પ્રમાણમાં ઓછી હોય છે.

આવા બધા વિચારો લેંગર જેવાને અસ્વીકાર્ય લાગે છે. આદિકાળથી અત્યાર સુધીના

લોકો કળાને કેવી રીતે માણતા આવ્યા એ પ્રશ્ન પછી ઉપસ્થિત થાય. વાસ્તવમાં કળા મૂઠીભર માણસોનો ઈજારો છે એ વાત જ સ્વીકારી ન શકાય.

સાથે સાથે મનોવૈજ્ઞાનિક અભિગમોથી પણ કળાની સમસ્યાઓના ઉત્તર મળે એમ નથી. એટલે આપણે કળાપદાર્થને તેના પોતાના સંદર્ભમાં સમજવો રહ્યો. બાંધકામ, સેરામિક્સ, વણાટ, કોતરકામ જેવી વ્યવહારુ કળાના વિકાસની સાથે સાથે જ કળાની સ્વાભાવિક ઉત્ક્રાન્તિ થતી ગઈ એવો તેમનો મત છે.

આટલી ચર્ચા કર્યા પછી લેંગર કળાની વિભાવના આપવાનો પ્રયત્ન કરે છે, જેથી કરીને જગતના બીજા બધા પદાર્થોની તુલનાએ કળાપદાર્થોની વિશિષ્ટતા પારખી શકાય. સાથે સાથે કોઈ ઉપયોગી પદાર્થ તરીકે કળાકૃતિનું અસ્તિત્વ કેવી રીતે સંભવી શકે એનો ખુલાસો આ વ્યાખ્યા દ્વારા આવી શકે. સ્વાભાવિક રીતે જ કાન્ટ અને ક્રોચેની વિચારણાથી તેમની વિચારણા જુદી પડે છે. ઉપયોગિતા અને સુંદરતાનું સહઅસ્તિત્વ તેમની દૃષ્ટિએ શક્ય છે. કોઈને કદાચ અચરજ થાય પરંતુ લેંગર સ્પષ્ટ જણાવે છે કે કહેવાતી 'શુદ્ધ કળા' તેના પ્રયોજનમાં નિષ્ફળ જઈ શકે અને એ ખરાબ કળાય નીવડી શકે. જે ચંપલ પહેરી ન શકાય તે તેનો હેતુ પાર પાડવામાં નિષ્ફળ નીવડ્યાં હોઈ આપણે તેને 'ખરાબ ચંપલ' કહીએ છીએ તેવી જ રીતે શુદ્ધ કળાને સુદ્ધાં ખરાબ કળા તરીકે ઓળખાવી શકાય. અહીં ચંપલનું દૃષ્ટાંત આપવાની જરૂર ન હતી. આ દૃષ્ટાંત ગાળી નાખીએ અને તેમણે આપેલી કળાવિભાવના જોઈએ : માનવભાવોના પ્રતીકાત્મક કહી શકાય એવા ઘાટોનું <u>સર્જન</u> એટલે કળા (Art is the creation of forms symbolic of human feeling. Feeling and Form, 40)

અહીં સર્જન શબ્દ જુદા અર્થમાં પ્રયોજવામાં આવ્યો છે. કોઈ કારીગર ચીજવસ્તુઓનું ઉત્પાદન કરે છે પણ સુંદર વસ્તુ સર્જે છે; સ્થપતિ મકાન ઊભું કરે છે પણ જો એ મકાન સ્થાપત્યનો નમૂનો હોય તો તેણે ઈમારત સર્જી કહેવાય. કસબનો અર્થ એક રીતે જોવા જઈએ તો સામગ્રીનું માત્ર સંમિશ્રણ છે, અથવા તો માનવીય પ્રયોજનને પાર પાડવા માટે પ્રાકૃતિક પદાર્થ પરનો સંસ્કાર છે. એ સર્જન પણ આપવામાં આવેલી સામગ્રીની ગોઠવણી હોય છે. બીજી બાજુએ કળાકૃતિ ગોઠવણીથી પણ કંઈક વિશેષ હોય છે. ટોન કે રંગોની મેળવણીમાંથી અત્યાર સુધી જોવા ન મળ્યું હોય એવું રૂપ કળાકૃતિમાંથી પ્રગટતું હોય છે.

આ પ્રકારના અભિવ્યક્તિપ્રધાન ઘાટનું નિર્માણ માનવી પોતાની સર્વોત્કૃષ્ટ વિભાવનશક્તિ - કલ્પનાના ઉપયોગ દ્વારા કરે છે અને એમાં તેની ઉત્કૃષ્ટ ટેકનિકલ નિપુણતાને કામે લગાડે છે. 'સર્જનાત્મક'નો અર્થ કોઈ નવી મૌલિક સિદ્ધિઓની શોધ તો નથી કે નવાનવા વિષયવસ્તુઓનો ઉપયોગ કરવાથી કળાકૃતિ સિદ્ધ થતી નથી, પરંતુ તેને પ્રતીકાત્મક ભાવથી સમૃદ્ધ કરવાથી કળાકૃતિનું નિર્માણ થાય છે. જ્યારે આપણે કોઈ ધાતુપાત્રને કળાત્મક કહીએ છીએ ત્યારે એને માટેની કાચી ધાતુ પર હથોડી પડવા માંડે ત્યારથી સર્જનાત્મક સિદ્ધાંત સક્રિય બનવા માંડ્યો હતો એમ માની લેવાનું. એરિસ્ટોટલ

હોય તો એમ કહે કે ગર્ભાધાન થાય ત્યારથી જ સર્જનાત્મક સિદ્ધાંત સક્રિય બન્યો અને અનેક પ્રકારના સંસ્કારો થતા રહ્યા.

કળાકારો તો નિત્ય કળાકૃતિઓના સંપર્કમાં રહેતા હોવાના કારણે સૌન્દર્યનો અનુભવ એમને માટે સાતત્યપૂર્ણ અને પ્રત્યક્ષ અનુભવ બની રહે છે એટલે તેમણે 'રસકીય વલણ' (aesthetic attitude) કેળવવાની જરૂર હોતી નથી. તેમને મન કોઈ કૃતિનું કળાત્મક મૂલ્ય તેનું ખૂબ જ સ્પષ્ટ અને દેખીતું લક્ષણ હોય છે; એ મૂલ્યને તેઓ સહજ રીતે અને અને સતત જોતા આવ્યા છે.. બહારના જગત પ્રત્યે ઉપેક્ષા કેળવવાની કે તેના પર પડદો પાડી દેવાની કોઈ જરૂર હોતી નથી. પેલા પદાર્થ પ્રત્યેનું આકર્ષણ જ પુષ્કળ હોય છે. આ રીતે જોઈશું તો કળાપદાર્થને નિહાળનારો આસપાસના વાતાવરણને અવગણે છે એમ નહિ, કળાકૃતિ પોતે જ - જો એ સફળ કળાકૃતિ હશે તો - પોતાને બાકીના જગતથી અલગ કરી નાખશે.

કળાકૃતિની પ્રકૃતિ જ એવી છે કે તેની આસપાસના લૌકિક વાતાવરણમાંથી પોતાને પૃથક્ કરીને પ્રગટ કરે. આમ તેની તાત્કાલિક છાપ તો વાસ્તવિકતાથી 'ઇતરતા' પ્રગટાવવાની છે; બીજા શબ્દોમાં પદાર્થ, કાર્ય, વિધાન, ધ્વનિનો પ્રવાહ વગેરેની આસપાસ ભ્રાન્તિ ખડી કરવાનું કામ તેનું છે. જ્યાં કશું પ્રતિનિધાનાત્મક હોતું નથી, જ્યાં કશાનું અનુકરણ કરવાનું હોતું નથી, ત્યાં પણ - કાપડ પરની સુંદર ભાત, કૂંજો, ઈમારત - આ ભ્રાન્તિનું વાતાવરણ, માત્ર કલ્પન(image) હોવાની સ્થિતિ જોવા મળે છે. જેવી રીતે કોઈ કથનાત્મક કૃતિમાં હોય છે, કોઈ ચિત્રમાં હોય છે તેવી જ રીતે હોય છે. જે તે કળાના તજ્જ્ઞની દૃષ્ટિએ તો તરત જ કળાકૃતિના ઘાટની 'યોગ્યતા અને અનિવાર્યતા' નજરે પડવાની. પરંતુ બિનકેળવાયેલા અને છતાં સંવેદનશીલ ભાવક આ 'ઇતરતા'ની વિશિષ્ટ આબોહવા પારખી લેશે. આ 'ઇતરતા'ને 'વિલક્ષણતા', સાદૃશ્ય', 'ભ્રાન્તિ', 'પારદર્શકતા', 'સ્વાયત્તતા', 'આત્મપર્યાપ્તતા'ના જુદા જુદા નામે ઓળખવામાં આવી છે.

વાસ્તવિકતાથી આ રીતે દૂરતા કેળવવી એ મહત્ત્વનું છે; કળાની પ્રકૃતિનું સૂચન એથી મળી રહે છે. 'અવાસ્તવિકતા'(unreality)માં સર્જનાત્મકતાની સમસ્યા ઉકેલવાની ચાવી રહેલી છે. કળાકૃતિમાં શું 'સર્જવામાં' આવે છે ? સામાન્ય રીતે લોકો જ્યારે 'સર્જનાત્મકતા'ની વાતો કરતા હોય છે, નવલકથાનાં પાત્રોને લેખકની 'સરજત' તરીકે ઓળખાવતા હોય છે ત્યારે 'સર્જનાત્મકતા'નો અર્થ કંઈક વિશેષ થતો હોય છે. ઇન્દ્રિયજન્ય ઘટકોનો આનન્દપ્રદ સમન્વય એટલે સર્જનાત્મકતા.

કળાકારો પોતાની રચનાઓમાં પદાર્થો, માનવીઓ, ઘટનાઓ જેવી કપોલકલ્પિતતાઓનો ઉપયોગ કરે છે. તેમના અર્થઘટન (કેટલાક સૌન્દર્યમીમાંસકો આવી કૃતિને સર્જનાત્મક કહેવાને બદલે પુનર્સર્જનાત્મક (re-creation)તરીકે ઓળખાવતા હોય છે); પણ જે પદાર્થ પહેલેથી અસ્તિત્વ ધરાવતો હોય તેનું પુનર્સર્જન ન કરી શકાય અને એ કરવા માટે તેનું વિસર્જન કરવું પડે. વળી કોઈ ચિત્ર નથી તો ફૂલદાની કે નથી

જીવંત વ્યક્તિ. એ માત્ર એક છબિ - કલ્પન છે; કલ્પી કાઢેલા નહિ પણ પૂરેપૂરા વાસ્તવિક પદાર્થોમાંથી પહેલી વાર એને સર્જવામાં આવી હોય છે.

સામાન્ય રીતે સૌથી પહેલું ધ્યાન કલ્પન અને તેના આધારરૂપ પદાર્થ વચ્ચેના સંબંધ પર જાય; વળી, ચિત્ર, પ્રતિમાને વાસ્તવિકતાના અનુકરણ તરીકે લેખવામાં આવે એ પણ સ્વાભાવિક છે. કળાવિચાર આરંભિક તબક્કાને વટાવીને ખૂબ વિકસિત અવસ્થાને પામ્યો છે, લગભગ પ્રત્યેક વિચારકે અનુકરણને કળાત્મક સર્જનના પ્રયોજન કે માપદંડ તરીકે ઓળખાવ્યું ન હોવા છતાં કળાના તાત્ત્વિક પ્રશ્નોની ચર્ચા કરતી વખતે કલ્પન અને તેના આધારરૂપ પદાર્થ વચ્ચેના આદાનપ્રદાનને મહત્ત્વપૂર્ણ મળતું રહ્યું છે. આ બધું હોવા છતાં પ્રકૃતિનું અનુકરણ બધી કળાને તો લાગુ પડતું નથી; સંગીત, સ્થાપત્ય શાનું અનુકરણ કરે છે ?

એટલે સૌપ્રથમ તો આ કલ્પનનું સ્વરૂપ તપાસવું જોઈએ. તેની મૂળભૂત લાક્ષણિકતા અનુકરણની નથી; છતાં આ પ્રશ્ન મહત્ત્વનો છે, તત્ત્વવિચારમાં હમેશા હકીકત અને કલ્પકતા(fact and fiction)ની ચર્ચા થતી આવી છે. પણ, કલ્પનની સાચી શક્તિ તેની અમૂર્તતા(abstraction), પ્રતીક તરીકે કે કોઈ વિચારની અવધારણા તરીકેની છે.

પરંતુ જે કળાકૃતિ કશાનું પ્રતિનિધાન કરતી ન હોય તેને - મકાન, કૂંજો, ભાતવાળું કાપડ - કલ્પન કેવી રીતે કહી શકાય ? કેનવાસ પર આલેખાયેલી છબિ સ્ટુડિયોમાં જે કંઈ પદાર્થો છે તેમાં કશો નવતર પદાર્થ નથી; કેનવાસ હતો, રંગ હતા, ચિત્રકારે એમાં કોઈ ઉમેરા કર્યા નથી. પણ એ કેનવાસ પર જે રંગો પ્રયોજે છે તે પ્રક્રિયામાંથી કશું જન્મે છે; એ માત્ર એકઠું કરીને નવી રીતે ગોઠવી દીધું એટલું જ નથી. આ જે નવું જન્મ્યું, નવું સર્જાયું તેને કારણે પેલા સામગ્રીરૂપ રહેલા વાસ્તવિક પદાર્થોને તેમના પોતાના સન્દર્ભમાં પામવા હવે મુશ્કેલ બને છે. તેમના નવા દેખાવને કારણે તેમનું મૂળ, પ્રાકૃતિક પાસું વિલીન થઈ ગયું.

આ રીતે સર્જાયેલી 'કલ્પન-છબિ' સંપૂર્ણપણે 'આભાસી પદાર્થ'(virtual object) છે. કેનવાસ પર ચિતરેલા પદાર્થોને હાથ વડે પકડવા જઈએ તો હાથમાં કશું આવતું નથી. નવલકથામાં શબ્દો જ હોય છે, એ નક્કર, લોહીમાંસધારી માનવીઓ નથી; આ અર્થમાં તેમને આભાસી કહેવાના. એમનો ઉપયોગ કશા વ્યાવહારિક કે એવા નક્કર પ્રયોજન માટે કરતા નથી. પ્રાકૃતિક જગતમાં આવા આભાસી પદાર્થો દૃષ્ટિગત (optical) હોય છે. દા.ત. મૃગજળ, મેઘધનુષ.

આને કારણે ઘણા બધા કલ્પન કે છબિને કે ભ્રાન્તિને દૃશ્યગોચર (visual) તરીકે ઓળખાવી બેસે છે. એટલું જ નહિ, વિવેચકો માની બેસે છે કે કવિઓની દૃશ્યસંવેદના ઉત્કટ હોવી જોઈએ, જે અલંકારરચનામાં દૃશ્યકલ્પનો ન હોય એ કવિતાને અકાવ્યાત્મક તરીકે ઓળખાવે. પરંતુ કાવ્યગત કલ્પનછબિ એ ચિત્રકારની કલ્પનછબિ નથી. એટલે કલ્પનછબિનો અર્થ થોડો વ્યાપક રીતે સ્વીકારવાનો રહે. કલ્પન શબ્દ પોતે દૃશ્યચેતના

સાથે સંકળાયેલો હોવાને કારણે આવી ભૂલ થાય છે. કાર્લ યુંગ તેને બદલે સાદૃશ્ય (semblance) શબ્દ પ્રયોજે છે. ભ્રાન્તિ માટે એ જે દૃષ્ટાંત આપે છે તે પ્રતિબિંબિત કલ્પનનું નહિ પરંતુ સ્વપ્નનું આપે છે; સ્વપ્નમાં તો ધ્વનિ, ગંધ, ભાવ, ઘટનાઓ, આશયો, ભીતિઓ – ઘણું બધું અદૃશ્યાત્મક તથા બીજું દૃશ્યાત્મક પણ ભળેલું હોય છે. સ્વપ્નમાં જે કંઈ છે તે બધું જ કાલ્પનિક હોય છે. એ રીતે સમગ્ર અનુભવ ઘટનાઓના સાદૃશ્ય રૂપે આવે છે. વળી, કલ્પન-છબિરૂપે જે જ્ઞાન આપણી સામે છે તેને કોઈ દુન્યવી મહત્ત્વ નથી.

આમ 'સાદૃશ્ય'નું કાર્ય તે જેમને રૂપબદ્ધ કરે છે, ઘાટ આપે છે તેમને પોતાના વાસ્તવિક સંદર્ભોથી મુક્ત કરાવવાનું છે, આ મુક્તિ વડે તેઓ સ્વાયત્ત બની શકે છે; આ રીતે જોઈશું તો કળાના બધા જ ઘાટ અમૂર્ત - તારવેલા હોય છે; તેમની સામગ્રી માત્ર સાદૃશ્ય છે; આ સાદૃશ્યનું કાર્ય એ પદાર્થો તેમના વાસ્તવિક સંદર્ભ કરતાં પણ વધુ સારી રીતે પ્રગટે એ જોવાનું છે. આ પ્રાકૃતિક અર્થમાં બધી કળા અમૂર્ત છે. અહીં 'અમૂર્ત' શબ્દ થોડો ગૂંચવાડો ઊભો કરે એમ હોઈ લૅંગર જરા સ્પષ્ટ કરે છે. અમૂર્તતાને જો છેકછેલ્લી સીમા પર લઈ જાઓ તો તો એ કળાકૃતિ રહે જ નહિ; એ તર્કશાસ્ત્રીની અમૂર્તતા બને, કળાકારની નહિ. કળામાં જે તારવેલા ઘાટ હોય છે તે વધુ સ્પષ્ટ રીતે ઉપસાવવા માટે, તેમના રોજિંદા વપરાશમાંથી મુક્ત કરીને નવા પ્રયોજન ક્ષેત્રમાં મૂકવામાં આવે છે અને આ નવું પ્રયોજન એટલે પ્રતીકો તરીકે પ્રવૃત્ત થવું; માનવભાવોના વાચક બનવું. એટલે જ કળાકૃતિને સુઝાન લૅંગર 'કળાત્મક પ્રતીક' તરીકે ઓળખાવે છે.

પ્રતિભાશાળી કળાકારની રચનામાં તો લૅંગર જેને 'અભિવ્યંજક ઘાટ' તરીકે ઓળખાવે છે તે તો આંખે વળગે એવો હોય છે. મોટા ભાગના લોકોને એ નજરે પડતું નથી કારણ કે તેઓ ઘણી બધી કળાકૃતિઓની વચ્ચે જીવે છે. કળાજગતમાં ઉત્કૃષ્ટ કૃતિઓની સાથે નિમ્ન કોટિની કૃતિઓ સાથે સાથે કંગોળવામાં આવી હોય તો ઉત્કૃષ્ટતા તરફ યોગ્ય રીતે ધ્યાન ખેંચાતું નથી. જેવી રીતે સારી કવિતાના પરિચયમાં રહેવાથી મહાન કવિતાના સ્વાગત માટેની ભૂમિકા બંધાય છે તેવી જ રીતે મહાન ચિત્રકૃતિઓનું આકલન કરવું હોય તો કાપડની ભાત, ઘરગથ્થુ વાસણો, સુશોભિત કૂંજા-જળપાત્રો, યોગ્ય પરિમાણ ધરાવતાં બારીબારણાં, સારી કોતરણી, ભરતગૂંથણ વગેરેના પરિચયમાં રહેવું જોઈએ.

આનો અર્થ એ થયો કે જ્યાં સુધી રોજિંદા જીવનની સુંદર, સુરુચિપૂર્ણ વસ્તુઓથી આપણે ટેવાતા નથી ત્યાં સુધી ઉત્તમ કૃતિઓના આસ્વાદ માટેની ભૂમિકા બંધાતી નથી. જે સંસ્કૃતિમાં વ્યવસ્થિત પરંપરા બંધાઈ હોય ત્યાં તો કેટલાક મૂળભૂત ઘાટ સારી રીતે સ્થાન પામતા રહેવાના, એવા સમાજમાં સર્જનાત્મક કલ્પના વિનાના લોકો પણ પ્રવર્તમાન વિચારો આત્મસાત્ કરતાં કરતાં અને પોતે જે શીખ્યા છે એને પ્રયોજતાં પ્રયોજતાં સારી રીતે જીવન જીવે છે. પરંતુ જે સમાજ ઉચ્છૃંખલ બનીને, અનેક પ્રભાવો હેઠળ જીવતો હોય ત્યાં કોઈ સાદાસીધા વિશિષ્ટ ઘાટ(significant form)ને અનુસરવાનું હોય જ નહીં. એવા સમાજમાં તો એક પેટ્રોલ પંપ તાજમહાલની ડિઝાઈનને અનુસરે, બીજો

સંસ્થાનવાદી પ્રભાવ પ્રગટાવે, ત્રીજો વળી કળાની દૃષ્ટિએ અધૂરા એવા પેગોડાને અનુસરે... લેંગર જાણે કે ચારેક દાયકા પછીના ભારત જેવા દેશોનું ચિત્ર આલેખી રહ્યાં ન હોય એવું લાગે છે.

સુઝાન લેંગરની દૃષ્ટિએ તો કળાકૃતિનો જ અભ્યાસ કરવો વધારે મહત્ત્વપૂર્ણ છે, કળાકૃતિ પ્રત્યેના આપણા પ્રતિભાવો, લાગણીઓને બાજુ પર રાખવાના. 'અભિવ્યક્તિ' એટલે કે કોઈ પ્રતીક દ્વારા વિચારની રજૂઆત કળાની શક્તિ છે, કળાનું પ્રયોજન છે. આ પ્રતીક સર્જવામાં આવે છે. કળાકૃતિમાં જે ભ્રાન્તિ જોવા મળે છે તે કંઈ સામગ્રીની આનન્દપ્રદ ગોઠવણી જ માત્ર નથી, એ ભ્રાન્તિ તો ગોઠવણીમાંથી પ્રગટે છે, સર્જક એ શોધી શકતો નથી, એનું તે નિર્માણ કરે છે. આવી અનિવાર્ય ભ્રાન્તિ સર્જવા માટે અને એને ટકાવી રાખવા માટે વાસ્તવિકતાના વિશ્વથી એને અલગ પાડવી પડે, એના ઘાટને એટલી હદે સ્પષ્ટ બનાવવો જોઈએ કે આપણા ભાવજગતના ઘાટ સાથે અભિન્ન થઈ જાય.

સુઝાન લેંગરની દૃષ્ટિએ સાહિત્ય પણ એક કળાપ્રકાર છે; તેઓ બીજા કેટલાક ચિંતકોની જેમ લલિત કળાઓના ક્ષેત્રમાંથી તેની હકાલપટ્ટી કરવા માગતા નથી. સાહિત્ય વિશે સૌથી વધારે લખાય છે કારણ કે સાહિત્યનો વિચાર સર્જનાત્મકતા સિવાય પણ કરવામાં આવે છે. સાહિત્યનું માધ્યમ ભાષા અને માનવવ્યવહારવિનિમયનું માધ્યમ પણ ભાષા - ભાષાની આ બેવડી ભૂમિકાએ કેટલાક પ્રશ્નો ઊભા કર્યા, એ પ્રશ્નો બીજી કળાઓના સંદર્ભે ઊભા થયા નથી.

કાવ્યમાં કવિ શું કરવા માગે છે અને એ કેટલી સારી રીતે પોતાની વાત મૂકી શક્યા એની ચર્ચા કરવામાં આવતી હોય છે. કેટલાકને પ્રશ્ન થાય કે જો ભાવકે જ કવિ શું કહેવા માગે છે એની ચર્ચામાં ઊંડે ઊતરવાનું હોય તો કવિ જ સ્પષ્ટ રીતે કહી દેતા કેમ નથી. પરંતુ જેવી રીતે કોઈ પરભાષી આપણી ભાષામાં વાત કરે ત્યારે આપણે અનુમાનો કરવાં પડતાં હોય છે કે એ શું કહેવા માગતો હશે; કાવ્યની ભાષા અંગે પણ આવી જ મૂંઝવણો થતી હોય છે અને તે માત્ર સામાન્ય માનવીને જ નહીં પરંતુ વિવેચકોને સુદ્ધાં.

કેટલાકની દૃષ્ટિએ ભાષાનાં બે જ કાર્ય હોય છે : માહિતી પૂરી પાડવી અને શ્રોતાઓમાં લાગણીઓ, વલણો પ્રગટાવવાં. એ દૃષ્ટિએ કાવ્યવિવેચનમાં પણ પ્રશ્નો કૈંક આવા પુછાય - કવિ શું કહેવા માગે છે અને આપણામાં કેવા ભાવ પ્રદીપ્ત કરવા માગે છે ? કળાની અથવા કવિતાની મનોવૈજ્ઞાનિક વિચારણાથી ઝાઝો લાભ થાય એમ લેંગરને લાગતું નથી. એટલે એ દિશામાં આગળ વધવાને બદલે જરા બીજી દિશા તપાસે છે.

સામાન્ય રીતે કવિતાના અધ્યાપકો કવિનો અર્થ સર્જક(maker) થાય છે ત્યાંથી પાઠની શરૂઆત કરતા હોય છે. પણ કવિએ વાસ્તવમાં શું સર્જ્યું ? શબ્દોની ગોઠવણી અને ટેબલ પર કપરકાબીની ગોઠવણી - આ બેમાં લેંગરની દૃષ્ટિએ કોઈ ભેદ નથી. એટલે પછી કેટલાક લોકો આવી જેટજેટલી ગોઠવણી હશે તેને સર્જન તરીકે ઓળખાવશે. કવિતામાં આવી ગોઠવણી કક્ષાભેદ દાખવતી હશે એમ પણ કહેવામાં આવે છે. લેંગર તો અત્યાર સુધી કરેલી કળાવિચારણાને સુસંગત રહીને જ આ પ્રશ્નોનો ઉત્તર શોધવા માગે છે. કવિ

ભ્રાન્તિ સર્જવા ભાષાકીય સંરચનાનો ઉપયોગ કરે છે. એ જે ઘાટ સર્જે છે તેનાથી વ્યક્ત થતો ભાવ નથી કવિનો, નથી તેના નાયકનો કે નથી આપણો. એ તો પ્રતીક જ પ્રગટાવે છે. એટલે હવે કવિતાની ચર્ચા કરતી વખતે જે પ્રશ્નો કેન્દ્રમાં રાખવા જેવા છે તે થોડા જુદા પડે છે - કવિએ શું સર્જ્યું ? કેવી રીતે સર્જ્યું ? તેણે જે ભ્રાન્તિ સર્જી તે શબ્દ દ્વારા અને આ શબ્દોને ધ્વનિ છે- અર્થ છે, ઉચ્ચારણ-જોડણી છે, બોલીગત પાસાં છે; સાહચર્યો છે; એ શબ્દો વ્યુત્પત્તિગત અર્થ ધરાવે છે, એમને ઇતિહાસ છે, કેટલાક શબ્દો આર્ષ હોય છે, કેટલાકને આધુનિક અર્થ છે, શબ્દોને આલંકારિક અર્થો પણ છે. પણ એ શબ્દોની નરી ગોઠવણી કરતો નથી, તેની સામગ્રી માત્ર શબ્દ છે અને એમાંથી જ કાવ્યાત્મક તત્ત્વો સર્જવાનાં છે.

કવિ જ્યારે રચના કરે છે ત્યારે વર્તમાન કે ભાવિ વાચકોનો પ્રતિભાવ આવો હશે એની કલ્પના કરતો નથી. કવિ અનુભવોનું સાદૃશ્ય રચે છે, એ આયોજન એ રીતે કરે છે કે જેથી આભાસી જીવનની એ કૃતિ બની રહે. કૃતિ નાની હોય કે મોટી - એમાં જે ઘટનાઓ છે તે સરલ અને છતાં અસામાન્ય રીતે આકલિત થયેલી, મૂલવાયેલી. એક બાજુ મહાકાવ્યોમાં જોવા મળતી સંવાદિતા તો બીજી તરફ 'ધ વેસ્ટલેન્ડ'ની વિસંવાદિતા. પણ એલિયટની રચનામાં જોવા મળતી દેખીતી વિચ્છિન્નતા પાછળ કળાત્મક હેતુ રહેલો છે. આપણા છિન્નભિન્ન જીવનની એ કંઈ પ્રતિકૃતિ નથી. એ રચનામાં સામાજિક આપખુદીઓનાં પૂર્ણ અને સ્પષ્ટ દર્શન જોવા મળશે; અંગત ભય, સંકોચ, અર્ધભ્રમણા - આ બધાંને જીવનની એક સળંગ, અખંડ ભ્રાન્તિરૂપે અહીં આલેખવામાં આવ્યાં છે.

લેંગર સમગ્ર કાવ્યકળામાં જીવનની ભ્રાન્તિને મુખ્ય ભ્રાન્તિ તરીકે ઓળખાવે છે. સામાન્ય વાતચીતમાં પણ ક્યારેક 'તમે પેલા બે વિશે તો જાણો છો ને !' એમ કહીને તરત વક્તા શ્રોતાઓનું ધ્યાન જુદી જ દિશામાં લઈ જાય છે તો પછી કવિ તો લઈ જાય એમાં અચરજ જેવું નથી. દૃશ્ય કળાઓમાં જેવી રીતે લેંગરે આભાસી અવકાશને કેન્દ્રમાં રાખ્યો હતો તેવી રીતે સાહિત્યમાં આભાસી જીવનને કેન્દ્રમાં રાખે છે. અહીં 'જીવન' શબ્દને બે અર્થમાં તેઓ પ્રયોજે છે :

૧. બધી કળામાં જીવન તો છે જ કારણ કે દરેક કળાકૃતિ જૈવિક લક્ષણ ધરાવતી હોવી જ જોઈએ.

૨. પરંતુ બીજા અર્થમાં જીવન માત્ર કાવ્યકળામાં જ જોવા મળશે - અનુભવેલી ઘટનાઓનું સાદૃશ્ય, જીવનની ભ્રાન્તિ પહેલી જ પંક્તિથી સ્પષ્ટ થઈ શકે. વાચક તરત જ અનુભવોના આભાસી વ્યવસ્થાજગતમાં મુકાઈ જાય છે. શેક્સપિયર પોતાની ઘણી નાટ્યકૃતિઓના આરંભ જ એ રીતે કરતા હતા કે પ્રેક્ષકો પરદો ખૂલતાંવેંત આભાસી જગતમાં જઈ ચઢતા હતા.

લેંગર જે પ્રકારનાં દૃષ્ટાંતોનો ઉપયોગ કરે છે એ આપણા વાચકોને પરિચિત ન હોઈ એ આપવાનો અર્થ નથી. પરંતુ ધારો કે તેમના વાંચવામાં ન્હાનાલાલ કવિનું 'વીરની વિદાય' કાવ્ય આવ્યું હોત તો તેમણે કૈંક આવી દલીલો કરી હોત : અહીં વિદાયનો પ્રસંગ

છે પણ આપણને કોઈ ચોક્કસ સ્થળકાળ વિશે કશું જ કહેવામાં આવ્યું નથી. નાયક-નાયિકા કોણ છે એની કોઈ વિગત આપવામાં આવી નથી. પરંતુ ઘરનું આંગણું અને યુદ્ધભૂમિની સૂચિત વિગતો, જે ઘોડા પર બેસીને નાયક યુદ્ધે ચઢવાનો એની આછીપાતળી વિગત - તે પણ એના રંગરૂપને લગતી નહીં - નજીકનો ભૂતકાળ અને વર્તમાન તથા ભાવિ પ્રત્યેનો ઈશારો : આ બધાની સાથે સાથે નાયિકાના મનોભાવનું સંકુલ આલેખન કરે છે. એ રીતે જોઈશું તો કાવ્યમાં નિરૂપિત કાર્યનું પ્રત્યેક તત્ત્વ સાથે સાથે કાવ્યના ભાવવિશ્વનું પણ વાચક બને છે; આમ કવિ કોઈ રજપૂત કુટુમ્બના ઈતિહાસનું પૃષ્ઠ રજૂ કરવાને બદલે ભાવાત્મક ઘટનાઓ સર્જે છે.

આને કારણે કાવ્યવિશ્વ લૌકિક વિશ્વ કરતાં વધુ ઉત્કટ રીતે મહત્ત્વપૂર્ણ પુરવાર થાય છે; એમાં વૈયક્તિક અસ્તિતાને અસંબદ્ધ એવી બધી ગૌણ વિગતો હમેશા એક પ્રકારનું આવરણ રચે છે, એને કારણે એ કાવ્યજગતમાં પ્રવેશ કરવો ઘણી વાર અઘરો બની જાય. એલિયટની જાણીતી રચના 'ધ લવસોંગ ઑફ જે. પ્રુફોક'નાં પાત્રો મુંઝાઈ ગયેલી અવસ્થાવાળાં હોઈ શકે પણ ભાવક મુંઝાયેલો નથી; ભાવકને માટે એલિયટે ઊભું કરેલું જગત વેદનાદાયક હશે, પણ ભાવકને માટે વેરવિખેર, મૂંઝવે એવું નથી. જો એ જગતનો ભાવક સ્વીકાર ન કરી શકે તો કાં તો કાવ્યમાં ખામી છે કાં તો ભાવકની શક્તિ ઊણી ઊતરે છે. રોબર્ટ પેન વોરેને એક જુદા જ સંદર્ભમાં કવિતાના અર્થ માટે જો કવિને પૂછવું પડે તો એ ઘટના માટે કાં તો કવિ જવાબદાર કાં તો ભાવક જવાબદાર એવું સ્પષ્ટ જણાવ્યું હતું.

કાવ્યાત્મક ઘટનાઓ જે આભાસી વિશ્વ(સંસ્કૃત આલંકારિકો જેને અલૌકિક વિશ્વ તરીકે ઓળખાવે છે)માં વિકસે છે તે હમેશા કૃતિસંલગ્ન જ હોય છે; એ ઘટનાઓ જીવનનો એક વિશિષ્ટ આભાસ સર્જે છે. કવિએ સર્જેલું એ વિશ્વ સંવાદી નીવડે એટલા માટે જુદી રીતે કંડારવું પડે, એમાં કાર્ય અને ભાવ, સંવેદનાવિશ્વ અને નૈતિક વિશ્વ, કાર્યકારણસંબંધ અને પ્રતીકાત્મક સંબંધ અલગ પડ્યા હોતા નથી હોતા.

કાવ્ય જ્યારે અભિપ્રાયસૂચક, તાત્ત્વિક, રાજકીય કે સૌન્દર્યલક્ષી ગૃહીતસૂચક લાગે ત્યારે પણ એ ભ્રાન્તિમય ઘટનાઓનું સર્જન છે. કાવ્યમાં આવતો એ વિચાર એ કંઈ તાર્કિક વિચાર નથી. હા, કવિ ધારે તો કોઈ વિચારની આસપાસ ચિંતનાત્મક કવિતા સર્જી શકે; પણ ચર્ચાખોરીનો શોખ પોષવા નહિ. તે તો એના ભાવવિશ્વને પ્રગટ કરે છે અને સર્જનાત્મક શક્યતાઓ તાગે છે. કવિ કોઈ દાર્શનિક વિચારધારાનો પ્રવર્તક હોતો નથી; એટલે એ વિચારધારા માટે આપણે એની કવિતા વાંચતા નથી અને છતાં એવી કોઈ વિચારધારા એની સામગ્રી બની શકે ખરી. વૈચારિક પ્રવૃત્તિ આપણી વૃત્તિજન્ય પ્રવૃત્તિઓનો એક અંશ છે; અતિશય માનવીય, ભાવસભર અને વૈયક્તિક અંશ; વળી આ અત્યંત વૈયક્તિક બુદ્ધિપ્રતિભા સાથે સાથે આપણો સામાજિક પ્રતિભાવેય છે; આપણે ભાષાનો ગમે તેટલો મૌલિક ઉપયોગ કરીએ તો પણ તે સામાજિક વારસો છે, આવા વારસા વડે કવિ 'પોતાનું આગવું જગત' અથવા 'virtual life' સર્જે છે. આગવા જગતનો અર્થ વાસ્તવિકતાથી

પલાયન થવું એવો થતો નથી. જે જગત સર્જવામાં આવે છે તે નિરખવા માટે છે, એમાં જીવવાનું નથી.

લેંગરની આ વાતનો એક અર્થ એવો પણ કાઢી શકાય કે સાહિત્યમાં સર્જવામાં આવતું જગત એ અવેજીમાં જીવવા માટેનું જગત નથી; એ જગતને આપણા વાસ્તવના વિસ્તરણ તરીકે, રૂપાંતરણ તરીકે ઓળખાવી શકાય, એના દ્વારા આપણા જગતને નવો ઘાટ સાંપડી શકે. પરંતુ એથી વિશેષ કશું નહિ.

લેંગર અર્ન્સ્ટ કાસીરેરની વિચારસરણીથી ખાસ્સાં પ્રભાવિત છે. ભાષા, કલ્પના, પુરાકથા, પ્રતીકરચના વિશે જેઓ વ્યવસ્થિત રીતે વિચારવા માગતા હોય તેમણે કાસીરેરનો વ્યવસ્થિત અભ્યાસ કરવો જોઈએ. અહીં એ અભ્યાસને અવકાશ નથી. કાસીરેરની દૃષ્ટિએ ભાષામાં બે પ્રકારનાં બૌદ્ધિક પ્રયોજનો રહ્યાં છે. અનુભવનાં આગળ પડતાં પરિબળોને નામકરણ દ્વારા નિશ્ચિત કરવાં અને આ પ્રકારે નામ ધારણ કરેલી અસ્તિતાઓ વિશે વાતો કરીને સંબંધોનાં તારણો કાઢવાં.

આદિવાસી માનવીના જગતમાં અસ્તિતાઓ તેના પ્રતીકનિર્માણક્ષમ ચિત્તની અને વાણીની સરજતો હતી. નામકરણની પ્રક્રિયા દ્વારા આ અસ્તિતાઓ માત્ર ઇન્દ્રિયજન્ય આકલન માટે જ નહીં પણ સ્મૃતિ, અનુમાન અને સ્વપ્ન માટે સર્જાઈ. પુરાકથાના સર્જનનું મૂળ અહીં છે. પ્રતીકાત્મક શક્તિ ભૌતિક શક્તિથી અહીં અભિન્ન છે અને પ્રતીક જે સૂચવે છે એનાથી અલગ પડેલું નથી હોતું.

કળામાં nondiscursive formનું જુદું જ કાર્ય હોય છે, જે જ્ઞાન ચિંતનાત્મક રીતે રજૂ કરી શકાતું નથી તેને મૂર્ત કરવું. જે અનુભવો ચિંતનાત્મક પ્રક્ષેપણને અનુકૂળ નથી તેવા અનુભવો સાથે આ જ્ઞાન સંકળાયેલું છે. આ અનુભવો જીવનના વિવિધ લય છે; તે જૈવિક, ભાવાત્મક, માનસિક છે, તે અત્યંત સંકુલ હોય છે અને દરેક પ્રભાવને સદ્ય ઝીલી શકે એવા હોય છે. આ બધા ભેગા મળીને લાગણીની એક ગતિસભર ભાત સર્જે છે.

સંયોજનના નિયમો – પછી તે દૃશ્યગોચર અવકાશ, શ્રુતિગોચર સમય કે અનુભવના પોતાના જ જુદા જુદા ઘાટ હોય – કલ્પનાના મૂળભૂત નિયમો છે. પ્રાચીન કવિઓએ તેમને પારખી લીધા હતા અને હૃદયના જ્ઞાન તરીકે ઓળખાવ્યા હતા.પરંતુ તેઓ પ્રતીકનિર્મિતિના માત્ર ધોરણ જ હતાં.

કાવ્યમાં અર્થગત સાહચર્યો કાવ્યના હાર્દનો એક ભાગ છે એમ માનવાને બદલે તેઓ પ્રતીકને વિસ્તારે છે એવું લેંગરને અભિપ્રેત છે. જ્યાં સાહચર્યો જાગતાં નથી ત્યાં પ્રતીક વિસ્તરતું નથી. વળી, કાવ્યમાં જે કંઈ પ્રગટે છે તે કંઈ કલ્પનો, શબ્દો, પરિસ્થિતિઓ, ભાવ વગેરે આપોઆપ ગુંથાતા નથી – સાહિત્યકૃતિઓ ગમે તેટલી પ્રેરણાની અસર હેઠળ સર્જાઈ હોય તો પણ સર્જકની નવાં નવાં રૂપો શોધવાની શક્તિ, વિવેકબુદ્ધિ, છેકભૂંસ, દીર્ઘ ચિંતનમનન – વગેરે વિના રચી જ ન શકાય. દરેક સફળ કળાકૃતિ, સાહિત્યકૃતિ સંપૂર્ણપણે સર્જન છે, એની પાછળ ગમે તેટલી વાસ્તવિકતાઓએ મોરેલ તરીકે કામગીરી

કેમ બજાવી ન હોય ! એ અનુભૂતિની ભ્રાન્તિ છે. જે જીવંત વિચાર છે, ઘટનાઓ અને કાર્યોની સંવિત્તિ, સ્મૃતિ, વિમર્શ છે તેનું સાદૃશ્ય કૃતિ સર્જે છે. સાહિત્યે કંઈ આત્મલક્ષી બનવાની જરૂર નથી, અર્થાત્ કોઈ વ્યક્તિની છાપ - લાગણીઓનો અહેવાલ અહીં આપવાનો હોતો નથી; અને છતાં આ ભ્રાન્તિની સીમામાં રહીને જે કંઈ બને છે તે જીવંત ઘટનાનું જ સાદૃશ્ય છે.

કવિ જે શબ્દ સર્જે છે એનું શું પ્રયોજન છે ? કાવ્યાત્મક ભ્રાન્તિ સર્જવી, ભાવકને તેની મુખોમુખ કરવો, વાસ્તવિકતાની કલ્પના છબિને વિસ્તારવી - વગેરેને આ પ્રયોજન તરીકે ઓળખાવી સકાય. કવિ કાવ્યમાં તેના પોતાના જીવનનાં સાહસો કે અંગત સ્વપ્ન આલેખવા ધારે તો આલેખી શકે. પોતાના વિષયવસ્તુ તરીકે કોઈ સિદ્ધાંતચર્ચા, નીતિવિચાર સ્વીકારી શકે, તે કોઈ જાહેર ઘટનાઓના ઉલ્લેખ કરી શકે, વાસ્તવિક વ્યક્તિઓનાં નામ પણ પ્રયોજી શકે, કેટલાય કળાકારોએ પોતાના આશ્રયદાતાઓની વિગતો કળાકૃતિઓમાં ગૂંથી દીધી છે. જો કળાત્મક પ્રયોજનોને કે હેતુઓને સુસંવાદી નીવડે એ રીતે આ બધી સામગ્રી કૃતિમાં આવી હોય તો તે કૃતિને આંચ પહોંચાડતી નથી. માત્ર એ બધાંનો કળાત્મક ઉપયોગ થવો જોઈએ,પૂરેપુરા રૂપાંતરિત થયેલાં હોવાં જોઈએ, જેથી કરીને તે કૃતિથી અળગા સરી ન જાય.

કાવ્યજગતનું નિર્માણ કરવાની અસંખ્ય રીતિઓ છે; કાવ્યના ભ્રાન્તિમય જીવનનાં ઘટકો વિશે પણ ઘણું બધું કહી શકાય. દરેક વિવેચકે આ બધી ચર્ચા કરી છે. ઘણી વખત કવિઓ પોતે ઉપજાવેલી રીતિઓના પ્રેમમાં પડી જતા હોય છે; અને એ રીતિઓનો એટલો બધો ઉપયોગ કરે કે આપણે કાવ્યના હાર્દના સાક્ષી બનવાને બદલે તેની ટેકનિકના જ સાક્ષી બની રહીએ. પછી તો એવું બને કે કવિ પોતે જ સિદ્ધાંતવિદ બની જાય, પોતાની કવિતારીતિનો પ્રચારક બની જાય; અને કાવ્યવાનગી કેવી રીતે 'બનાવવી' તેની રીત વર્ણવતો થઈ જાય. જો બીજા કવિઓ એનાથી પ્રભાવિત થાય તો તેઓ એક 'સમ્પ્રદાય' ઊભો કરે, કદાચ ખરીતો પણ બહાર પાડે - કવિતાની સાચી પ્રકૃતિ કેવી હોય છે એની જાણ કરે, એની પૂર્તિ રૂપે પોતાની ટેકનિકનું મહત્ત્વ સ્થાપી આપે. ભૂતકાળની કવિતા, ખાસ કરીને તો તાજેતરના ભૂતકાળની, પોતાની આ માન્યતા પ્રમાણે મળતી ન આવતી હોવાને કારણે 'અશુદ્ધ' લેખાઈ જાય. પોતે સ્વીકારેલ લક્ષ્ય સિવાયનું કશું પણ સિદ્ધ કરવા માગતી કવિતાને અ-કાવ્યાત્મક અંશોને આમેજ કરતી, કૃતિને અશુદ્ધ બનાવતી જાહેર કરવાની.

ઈંગ્લેંડમાં - વિશેષતઃ ફ્રાન્સમાં- શુદ્ધ કવિતાની સમસ્યાએ ઘણા બધા કવિઓનું, વિવેચકોનું ધ્યાન રોકી રાખી હતું. એને કારણે ખાસ્સો વિવાદ પણ સર્જાયો. ઘણા બધા કવિઓ કાવ્યમાંથી અકાવ્યાત્મક અંશો કાઢતા થયા. પો, શેલી, કૉલરિજ, સ્વિનબર્ન વગેરે કવિઓએ અવારનવાર 'કાવ્યાત્મક હાર્દ' પર ભાર આપ્યો હતો અને બીજાં બધાં તત્ત્વોને શક્ય તેટલે અંશે ગાળીને માત્ર કાવ્યાત્મક તત્ત્વની જ ભલામણ કરી હતી. શેલી બધા જ પ્રકારની ઉપદેશાત્મકતાને ગાળી કાઢવા માગતા હતા અને એ કંઈ મુશ્કેલ કામ ન હતું.

પોએ બધા જ વાચ્યાર્થપ્રધાન(explicit) અંશોને અ-કાવ્યાત્મક ગણી કાઢ્યા. વાચ્યાર્થ પ્રધાનનો અર્થ બધા જ બિનકેળવાયેલા ચિંતકોની જેમ તેણે 'ચોક્કસ', 'શાબ્દિક', 'વસ્તુલક્ષી', 'નિસર્ગવાદી' ઘટાવ્યો. પોના આધુનિક વારસદારો વધુ સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિવાળા હતા દા.ત. ટી. એસ. એલિયટ. તે પણ અભિધામૂલક અંશોને જેટલે અંશે ટાળી શકાય એટલે અંશે કૃતિ શુદ્ધ બની શકે એમ માને છે. તેની વિચારણા કેટલાક પ્રશ્ન ઊભા કરે. દા.ત. કોઈ પણ વિધાનમાં રહેલાં સંપૂર્ણ વ્યંજક તત્ત્વોને શું હમેશા પ્રભાવક બનાવી શકાય ? દૂર દૂરના સંકેતાર્થો વાચકની કોઠાસૂઝ સુધી કેવી રીતે પહોંચાડી શકાય ? એલિયટનો ઉત્તર તો એ હોવાનો કે વાચકે શુદ્ધ કવિતા વાંચવાની દીક્ષા લેવી જોઈએ; લૅંગરની દૃષ્ટિએ કવિ અને વાચક વચ્ચેની બૌદ્ધિક રમત બની રહે છે. કાવ્યાત્મકતાની માત્રા વધારવા માટે કાવ્યની ચિંતનાત્મક સામગ્રી ઘટાડી નાખવી શું અનિવાર્ય છે ?

'શુદ્ધ કવિતા'ની વિભાવના સાથે કાવ્યની વ્યાખ્યાનો પ્રશ્ન પણ સંકળાયેલો છે. જો આપણને કવિતા શું છે એની જાણ હોય તો શુદ્ધ કવિતાના નમૂના નિર્દેશી શકાય. મોટા ભાગના લોકો કાવ્યવિભાવના વિશે સ્પષ્ટ નથી; મોટા ભાગના કાવ્યાત્મકતાની, કાવ્યાનુભવની ચર્ચા કરતા હોય છે; કેટલાક કાવ્યાનુભવને જ કવિતાનો પર્યાય ગણે છે; કાગળ પરની કવિતાને માત્ર એના પ્રતીક તરીકે ઓળખાવે છે.

લૅંગરની દૃષ્ટિએ પ્રત્યેક ઉત્તમ કળાકૃતિમાં કશુંક એવું હોય છે જે આ જગતમાંથી આવ્યું છે; એમાં જીવન વિશેની કળાકારની પોતાની લાગણી ભળેલી હોય છે. જ્યારે આપણને આ સમાજમાં અને આ પ્રકૃતિમાં અગ્રેસર કરવા હોય તો પ્રતીકાત્મકતા તરફ વળવું પડે, આપણી લાગણીઓને વાચા આપવી પડે. માનવી હમેશા પોતાના અસ્વસ્થ ભાવાવેગોને સાકાર કરવા માગે છે, જેમણે આવા ભાવાવેગો જન્માવ્યા તે ઘટનાઓ કે પદાર્થોમાં અભિવ્યક્તિ માટેની સામગ્રી શોધવી સ્વાભાવિક છે; બીજા શબ્દોમાં એવા પદાર્થો સાથે સંકળાયેલાં કલ્પન શોધવાં. આમ કાવ્યની સર્જનપ્રક્રિયા આરંભાય છે; સંપૂર્ણ અભિવ્યક્તિ માટેના સંઘર્ષનો આરંભ થાય છે. એ રીતે ભાવાવેગોની અરાજકતામાંથી કોઈક પ્રકારે સ્પષ્ટ, વિશદ અભિવ્યક્તિ સૂચવતા ઘાટની શોધ - આરંભાય છે.

કળામાંથી નહીં પણ કલ્પનાનાં અતાગ ઉદ્ભવસ્થાનોમાંથી ઘણું કરીને પ્રગટતા કથાઘટક અને કળાકારની એ પ્રત્યેની લાગણી ઘાટ માટેની પૂર્વભૂમિકા રચવા માટે છે. જ્યાં વિષયવસ્તુ આક્રમક હોય ત્યાં ટેકનિક ગૌણ બની જાય એવી શક્યતા પણ લૅંગરે સ્વીકારી છે. એવા સંજોગોમાં કથાઘટક સંરચનાનો અંશ બની જાય. પરંતુ જો કવિ કથાઘટક તરીકે માત્ર પોતાને જ રસ પડતા કલ્પન કે ઘટનાને જ પસંદ કરે તો એ કૃતિમાં કોઈ તણાવ (tension) ઊભો ન કરે, સર્જક ચિત્તમાં જ એ બધું ઊભું થાય. એટલે પછી કાવ્યાત્મક યુક્તિ બદલવી પડે. જે કળા સંપૂર્ણપણે સંરચનાગત ઘટકો તરીકે અંગત પ્રતીકોનો ઉપયોગ કરે તે કળા અશુદ્ધ બને અને આ પ્રકારની અશુદ્ધતા કળા માટે ઘાતક પુરવાર થાય.

જેમ જેમ કળાકારને વિભાવનાઓ - પ્રતીકોનું જગત વધુ સમજાતું જાય તેમ તેમ તેને પોતાની પરિસ્થિતિઓની બહાર રહેલી સામગ્રી શોધવાનું સરળ થતું જાય છે. કારણ

કે તે બધા જ પદાર્થો, શક્યતાઓ તથા વાસ્તવિકતાઓને જોવા માટે વધુ અનુકૂળ બનવા માંડે છે; આ બધું તેની કળાના સંદર્ભે તો અભિવ્યક્તિક્ષમ ઘાટમાં અર્ધું તો સિદ્ધ થઈ ચૂક્યું હોય છે. કવિઓ માત્ર પોતાના અનુભવને નહીં, અનુભવ માત્રને ભાવસભર રીતે આલેખી શકે છે; વર્ડ્ઝવર્થ જેવા કેટલાક કવિઓ અંગત અનુભવને આધારે આગળ વધે એ વાત સાચી પણ તેઓ જે અનુભવોને ઉપયોગમાં લે છે એ આત્મલક્ષી કટોકટીઓના નથી હોતા પણ તે વસ્તુલક્ષી રીતે રસપ્રદ ઘટનાઓ હોય છે. કોલરિજ જેવા પુસ્તકો, સ્મૃતિઓ, સ્વપ્ન, લોકવાયકા અને ક્યારેક અદ્ભુત અનુભવનો ઉપયોગ કરતા હોય છે. વિષયવસ્તુ ક્યાંથી પ્રાપ્ત થાય છે એનું મહત્ત્વ નથી. એનાથી જે ઉત્તેજના જન્મે છે એનું મહત્ત્વ કવિ માટે છે. કલ્પનાને નવાં દૃશ્યો, નવા ધ્વનિ, કાર્યો, ઘટનાઓમાંથી પોષણ મળે છે; કળાકારને પોતાની સામગ્રી પ્રત્યે પ્રેમ હોવો જોઈએ, પોતાના મિશનમાં અને પોતાની બુદ્ધિ-શક્તિમાં શ્રદ્ધા હોવી જોઈએ; નહીંતર એ કળા તુચ્છતામાં સરી પડે તથા વૈભવ અને ફેશનમાં એનું પતન થાય.

વાસ્તવ જીવનના કેટલાક અનુભવોએ કળાને પ્રેરણા આપવી જોઈએ એ વાત સાચી, સાથે જ એ અનુભવ કૃતિમાં સંપૂર્ણપણે રૂપાંતરિત થયેલો હોવો જોઈએ. આત્મકથામાં જોવા મળતો 'હું' પણ કૃતિનું એક પાત્ર બનવું જોઈએ. 'મારી' વાર્તા જે કૃતિમાં ઘટે તે, જગતમાં જે કંઈ ઘટનાઓ બની હોય તેમાંથી ન સર્જાય. આ ભેદ પારખતાં આવડવું જોઈએ. નહીંતર 'આત્મલક્ષી' કવિતાને અશુદ્ધ કવિતા ગણીને તેનો કાંકરો કાઢી નાખવામાં આવે. સારી કવિતામાં આત્મલક્ષી અંશો વાસ્તવિકતાથી ખાસ્સા એવા અંતરે કવિ યોજતો જ હોય છે. લાગણી કે ભાવના અ-કલ્પનાશીલ અહેવાલોથી દરેક ભાષાની કવિતાને વેઠવું પડ્યું છે. કોઈ કવિતામાં નૈતિક વિચારના આલેખનથી કે લાગણીઓના ઉલ્લેખોથી તે ખરાબ પુરવાર થતી નથી. સર્જનાત્મકતા ચૂકી જવાય અને આવા બધા વિશે માત્ર સંભાષણ કરવામાં આવે તો કૃતિ નિષ્ફળ નીવડે. કવિ ભાવકને કશુંક કહી દેવા માગતો હોય ત્યારે આવાં પરિણામ આવે છે. કેટલીક વખત તો કવિની બીજી કૃતિઓમાંથી અથવા જીવનચરિત્રાત્મક સામગ્રીમાંથી વિવેચકને ખબર પડી જાય કે આ કૃતિનું પ્રેરક બળ કોઈક નૈતિક વિચારમાં રહ્યું છે તો એ કૃતિ વિવેચકને આનંદ નહીં આપે.

કોઈક પ્રકારના ગંભીર જીવનદર્શનને કવિના કાર્યક્ષેત્રમાંથી બહાર રાખવાની મના ફરમાવવી એટલે તો કાવ્યસર્જનના એક મોટા અંશને બાકાત રાખવો; ગંભીર અને કરુણ ભાવવિશ્વનું પછી શું થાય ? એ વાત સાચી કે વિચારો અને લાગણીઓ કવિતા માટેના જોખમી વિષયો છે, વિચારોને કારણે કવિ ભાષ્ય રચવા બેસી પડે અને લાગણીને કારણે કવિ પોતાની લાગણીઓનું પ્રત્યક્ષ નિદર્શન, કેથાર્સિસ કરવા બેસી જાય. પરંતુ સારા કવિને હાથે ગમે તેવી જોખમી સામગ્રી કાવ્યાત્મકતામાં પરિણમી જ શકે, શરત માત્ર એટલી કે વિષયવસ્તુનો એકેએક અંશ કાવ્યાત્મક અસર ઉપજાવવા માટે પ્રયોજાયેલો હોવો જોઈએ. સાદૃશ્યસર્જક કવિએ પોતાની લાગણીઓ, ગંભીર આસ્થાઓ, સ્મૃતિઓ, છૂપી ઇચ્છાઓ ઉપર ભલે ને ગમે તેટલો આધાર રાખ્યો હોય તો પણ કવિતામાં વાસ્તવિકતાઓ માટે કશો અવકાશ રહેતો નથી.નૈતિક વિષયવસ્તુઓ ધરાવતી કવિતા પણ અ-ઉપદેશાત્મક હોઈ શકે.

('ફિલોસોફી ઇન અ ન્યૂ કી' તથા 'ફિલીંગ ઍન્ડ ફોર્મ'ના આધારે)

લાભશંકર પુરોહિત

પ્રભાવક સંગીતાચાર્ય : આદિત્યરામજી

આપણે ત્યાં વ્યાપકપણે એવી માન્યતા છે કે સૌરાષ્ટ્રમાં સંગીત એટલે લોકસમુદાયમાં અતિપ્રચલિત ભજન-રાસ-લોકગીતોમાં અત્રતત્ર વિલસતાં લોકસંગીતની બહુમુખી ગીતગંગા.

સૌરાષ્ટ્રનું પ્રાદેશિક પોત, એના આ લોકસંગીતની રઢિયાળી સંપદાને કારણે નોખું તરી આવે છે એ સાચું; પણ શિષ્ટ સંગીતના ક્ષેત્રે સૌરાષ્ટ્રની પોતીકી કશી ઓળખ નહોતી - નથી એમ કહેવું ઇતિહાસસંગત નથી.

કૃષ્ણ અને કૃષ્ણકુલવધૂ ઉપા - સંગીતક્ષેત્રની આ સમર્થ પ્રતિભાઓનો દ્વારકાવાસ, ભલે, પુરાણકાળની ઘટના હોય, તો પણ એમના અનુપંગે ગાયન, વાદન અને નર્તનના કળાસંસ્કારોનો સંગીતસ્પર્શ સૌરાષ્ટ્રને છે...ક... પ્રાચીનકાળથી પ્રાપ્ત થતો રહ્યો એનો ઇન્કાર કેમ કરી શકાય ? કાળક્રમે આ 'સંગીત'રૂપો સ્થાનીય રાસ, વાદન અને લોકગાનની પરંપરાઓમાં ઢળી ચૂક્યાં હોય. આમ છતાં, આ પંથકની કવિતા અને સંગીતને 'કૃષ્ણચરિત્ર'માં સઘન ને સાતત્યપૂર્ણ આલંબન, આજની ઘડી સુધી, સાંપડતું રહ્યું છે.

મૌર્ય-ગુપ્તકાળ દરમ્યાન, શિષ્ટ સંગીતના સંપર્કને લગતા સંકેતો ઉત્કીર્ણ લેખોમાં જોવા મળે છે. પરંતુ સોલંકીકાળ દરમ્યાન સોમનાથની જાહોજલાલીમાં સંગીતકળાનો પણ મહિમા હતો. '<u>સોરઠ</u>' અને '<u>બિલાવલ</u>'ની રાગઘટના ને '<u>અહીર ભૈરવ</u>'ની સ્વરઘટના તો સ્પષ્ટપણે સૌરાષ્ટ્રસંલગ્નતા સૂચવે છે. પંદરમી સદી પછી, નરસિંહના કેદાર અને મલ્હારગાન સાથે સંકળાયેલી ચમત્કારમૂલક દંતકથાઓ તથા એમની પદરચનાઓમાં 'લલિત', 'વસંત', 'ધનાશ્રી' વગેરે રાગોના સાંપડતા નિર્દેશો એ જમાનાની સંગીતપ્રીતિના પુરાવા આપે છે. જો કે, મુગલ સલ્તનતકાળમાં સંગીતને રાજ્યાશ્રય સાંપડતાં, ઉત્તર ભારત, વિશેષતઃ દિલ્હી, આગ્રા, લખનૌ વગેરે જેટલાં સંગીતપ્રભાવી રહ્યાં, એવું તો આ પ્રદેશની રાજકીય અસ્થિરતાને કારણે, અહીં શક્ય નહોતું. પરંતુ ઓગણીસમી સદીના આરંભકાળથી સૌરાષ્ટ્રમાં જુદાં જુદાં રજવાડાંઓનું શાસન સ્થિર થવા લાગ્યું, એ કારણે જૂનાગઢ, જામનગર, ભાવનગર, વઢવાણ,

પોરબંદર અને રાજનગરોમાં ઉત્તર ભારતીય સંગીતકારોનાં આવનજાવન અને સમાદર થવા લાગ્યાં. બીજી તરફથી પુષ્ટિમાગીર્ય કીર્તનોમાં ધ્રુપદ - ધમારના એકાધિકારને કારણે વૈષ્ણવ મંદિરોમાં પણ શિષ્ટ સંગીતનાં પોષણ-પુરસ્કરણની પ્રવૃત્તિને વેગ મળતો રહ્યો. આવા સાનુકૂળ દેશકાળમાં ગાયન, વાદન અને શાસ્ત્રસર્જન - એમ સંગીતની કળાનાં વિવિધ ક્ષેત્રે જેમની પ્રતિભાનો તેજપ્રતાપ ઝળકી ઊઠ્યો એ હતા સૌરાષ્ટ્રના પ્રથમ અને પ્રભાવક સંગીતાચાર્ય આદિત્યરામ. ઈ.સ.૧૮૩૦થી ૧૮૮૦ સુધીના પાંચેક દાયકામાં પથરામેલી પંડિતજીની સંગીતકારકિર્દીનો આરંભકાલીન ઘડતરનો તબક્કો વીત્યો જૂનાગઢમાં અને પ્રતિષ્ઠા ને પ્રભાવભર્યો ઉત્તરાર્ધ વિસ્તર્યો જામનગરમાં.

* * *

આદિત્યરામના વડવાઓનો વસવાટ હતો હાલાર પરગણા (અત્યારના જામનગર જિલ્લા)ના જામજોધપુર ગામમાં. જ્ઞાતિએ એ પ્રશ્નોરા નાગર બ્રાહ્મણ. આ બ્રાહ્મણવર્ગ એ કાળે મહદંશે દેશી વૈદું અને ભાગવતકથા - એ બે પ્રવૃત્તિઓ દ્વારા જીવનનિર્વાહ ચલાવતો. કથાવાચન સાથે સંકળાયેલાં કુટુંબો 'વ્યાસ' તરીકેની નૂખથી ઓળખાતાં. ખાગેશરી પંથકના 'ખાગસરિયા' અને લીંબુડા પંથકના 'લીંબુડિયા' - એવી બે વ્યાસ શાખાઓનાં કુટુંબો બૈ'ક સૈકા પહેલાંના જમાનામાં એ વિસ્તારનાં ગામડાંઓમાં વસતાં હતાં. દાદા વસનજી વ્યાસ સંસ્કૃતના વિદ્વાન અને કથાકીર્તનમાં પણ કુશળ હતા. પિતા વૈકુંઠરામ પણ પુરાણ ઉપરાંત કાવ્ય-સંગીતના જાણકાર. એમણે આજીવિકા નિમિત્તે જૂનાગઢમાં ઘર વસાવ્યું. એમના બે પુત્રો : મોટા હરિરામ અને નાના તે આદિત્યરામ. બચપણનું એમનું હુલામણું નામ 'આદુભાઈ'. એમનો જન્મ ઈ.સ.૧૮૧૯માં, જૂનાગઢમાં જ. પિતા અને મોટા ભાઈ કથાકીર્તનમાં ઓતપ્રોત એટલે ઘરમાં પણ ભક્તિ, સંગીત અને કવિતાનું વાતાવરણ ગૂંજતું રહે. આ કારણે સંસ્કૃત, સંગીત અને સાહિત્ય તો આદિત્યરામને જાણે કે ગળથૂથીમાં જ મળ્યાં. કંઠની કુદરતી કૂણપ, કુમાશ ને મીઠાશને પારખી વત્સલ પિતાએ બાળક આદુભાઈને ગાયકીની તરાવટનો જે સ્પર્શ આપ્યો તે સાતેક વરસની વયના કિશોરમાં કોળી ઊઠ્યો. નાનકડા આદિત્યરામના સૂરીલા ગાયનનું કામણ રાહદારી ઝવેરભાઈ અધિકારીએ આકસ્મિકપણે અનુભવતાં, એમણે નવાબ બહાદુરખાનજીને આ છૂપા રતનની ભાળ આપી ને સંગીતરસિયા નવાબે કિશોર આદિત્યરામને તરત સરકારી તેડું મોકલી રાજદરબારમાં બોલાવ્યા. એમના કૂણા કંઠમાંથી ટપકતા ગાનમાધુર્યથી નવાબ રીઝી ઊઠયા. એટલું જ નહિ, એ વખતે જૂનાગઢમાં આવેલા લખનૌના પ્રસિદ્ધ ઉસ્તાદ નન્નુમિયાં પાસે એમની વિશેષ તાલીમની ગોઠવણ પણ, રાજખર્ચેસ્તો, કરી આપી. સાતેક વરસની સંગીતતાલીમના પ્રતાપે આદિત્યરામે સંગીતની ખૂબીઓ અને બારીકીઓ પર અદ્‌ભુત પ્રભુત્વ પ્રાપ્ત કરી લીધું.

આદિત્યરામની સંગીતપ્રતિભામાં ગાયન ઉપરાંત અન્ય બે આવિષ્કારો તે એમનું મોહબદ્ધ કરી લે એવું મૃદંગવાદન અને ગાનાત્મક કૃતિઓ 'ચીજો'નું સર્જન. આ બન્નેને પ્રકાશિત કરનારી ઘટનાઓ પણ જાણવાલાયક છે. કહે છે કે એક વાર ગાયનના ચાલતા રિયાઝ વખતે કોઈ ગિરનારી સાધુ ઓચિંતા આવી ચઢ્યા. એમણે સહજપણે મૃદંગની સંગત આપી. આ

જુગલબંધીમાં મૃદંગના બોલ-તાનની અટપટી નકશીએ અજબ જાદુ પાથર્યો. અણપ્રીછ્યા સાધુપુરુષ પણ બાળક આદિત્યરામની ગાયકી પર પ્રસન્ન થઈ ઊઠ્યા અને મૃદંગવાદનની અપૂર્વ કળાસિદ્ધિનું જાણે કે વરદાન આપી ગયા. આદિત્યરામને મૃદંગવાદનની સાંપડેલી આ 'દિવ્ય' સિદ્ધિનું વશીકરણ એ જમાનાના શ્રોતાઓને સર્વત્ર મુગ્ધકર નીવડતું, એમની શિષ્યપરંપરામાં પણ. ઉત્તરકાળે, આદિત્યઘરાનાની વાદનના ક્ષેત્રે કોઈ પ્રમુખ ને પોતીકી છાપ રહી હોય તો મૃદંગના બોલની ઝીલવટ, ઉઠાનના નાદતરંગોની ચોકસાઈ ને ગતની નાદલહરીઓની પ્રવાહિતામાં સાંભળવા મળતી. એમની સર્જનાત્મક પ્રતિભાને ઓપ મળ્યો ઘનશ્યામલાલજી ભટ્ટ જેવા સાહિત્યવિદના સંપર્કે. સંસ્કૃત અને હિન્દી કાવ્યસાહિત્યનો નિકટ પરિચય ભટ્ટજીએ એમને કરાવ્યો. આ રીતે ગાયન, વાદન અને શાસ્ત્ર - એવા ત્રિવિધસંપન્ન આદિત્યરામજી પંદરેક વરસની કુમારવયે તો જૂનાગઢના રાજ્યગાયક તરીકે સમ્માનિત થઈ ચૂક્યા હતા. સંગીતની કળાએ એમને કાચી વયમાં સિદ્ધિપ્રસિદ્ધિ તો ખૂબ અપાવી, પરંતુ પિતાના અવસાનને કારણે, સત્તર વરસની ઉંમરે જ કૌટુમ્બિક જવાબદારીઓ પણ આવી પડી. એ જમાનામાં અભિજાત અને ઉચ્ચ વર્ણોમાં વ્યવસાય દૃષ્ટિએ સંગીત પ્રત્યે છોછ જોવા મળતો. એટલે સંગીતમાંથી ફારેગ થઈને ઉપાર્જનની કોઈ અન્ય પ્રવૃત્તિ તરફ જો ન વળે તો વેવિશાળ ગોતવામાં પણ મુશ્કેલી પડે. આથી નજીકનાં કુટુંબીજનોનું સતત દબાણ, સંગીતમાંથી પાછા વળવા માટે રહ્યા કરતું.

આ સંજોગોમાં એમને સૌથી મોટી ઓથ અને આધાર સાંપડ્યાં જામનગરની વૈષ્ણવ હવેલીના ગો.શ્રી વ્રજનાથજી મહારાજ પાસેથી. વ્રજનાથજી એ જમાનામાં સામાજિક, રાજકીય ને સાંપ્રદાયિક પ્રતિષ્ઠા ધરાવતા અગ્રણી ધર્મપુરુષ હતા. ઊંચી ને સાત્ત્વિક કલાભિરુચિ ધરાવતા આ વૈષ્ણવ આચાર્ય ધ્રુપદ-ધમારના મર્મજ્ઞ ને અચ્છા ગાયક પણ હતા. આદિત્યરામનાં સંગીતકૌશલથી પ્રભાવિત વ્રજનાથજી એમને એકવીસ વરસની યુવાન વયે ઈ.સ.૧૮૪૧માં પોતાની સાથે જામનગર લઈ ગયા. એ વખતે લાલાજી બળવંત ભટ્ટ નામના કુશળ સારંગીવાદક પણ જામનગરની હવેલી સાથે સંકળાયેલા હતા. વ્રજનાથજીનું ધ્રુપદગાયન, લાલાજીનું સારંગીવાદન અને આદિત્યરામજીની મૃદંગસંગતના ત્રિ-યોગને કારણે, જામનગરમાં સંગીતનું શિષ્ટપ્રભાવી વાતાવરણ, એ વરસોમાં, સરજાઈ રહ્યું. જામ રણમલજીએ પણ યુવરાજ વિભાજીને સંગીત શીખવવા માટે આદિત્યરામને રોક્યા. જનશ્રુતિ તો એવી પણ છે કે રણમલજીના જન્મોત્સવ અંગેના સંગીતજલસામાં, ખાસ મુલતાનથી આવેલી પ્રસિદ્ધ ગાયિકા મહેઝબિન બેગમે પોતાની સંગીતકળાથી સૌને અતિ પ્રભાવિત કર્યા પછી ઉપાલંભયુક્ત ટકોર પણ કરી કે મહારાજાને રીઝવી શકે એવો કોઈ સમર્થ સંગીતકાર કાઠિયાવાડમાં નથી ! સભાને ખૂણે બેઠેલા અજાણ્યા ને અપરિચિત યુવાન આદિત્યરામે, આ મહેણું ભાંગવા પોતાનું ગાયન થોડી જ ક્ષણો માટે રજૂ કરવા દેવાની રજા માગી અને મધુર કંઠથી પુરિયા-કલ્યાણની માંડણી કરી. રાગનું રૂપ ક્રમશઃ ખૂલતાં, તાર ખરજ પર આવતાં તો આખી સભાને મંત્રમુગ્ધ કરી દીધી. ગાયિકાનો ઉપાલંભ ઓગળી ગયો ને ગુણિયલ ગાયિકાએ પણ યુવાન આદિત્યરામને બિરદાવ્યા. પોતે તો, સૌરાષ્ટ્રની સંગીતશૂન્યતાનું મહેણું ભાંગવા માટે જ ગાયન રજૂ કર્યું એમ કહી આદરપૂર્વક, પોતાને મળનારો મોંઘો પુરસ્કાર પણ અતિથિગાયિકાને બક્ષિસ કર્યો. અને આમ, જામરણમલજીના પ્રેમાદરને પાત્ર બન્યા.

રણમલજીના અવસાન પછી, વિભાજી રાજવીપદે આવતાં આદિત્યરામને રાજ્યગાયક દરજ્જે સ્થાન આપ્યું અને ચાર હજાર કોટીનું વર્ષાસન બાંધી આપ્યું. આદિત્યરામની સક્રિય પ્રેરણાથી જ સૌરાષ્ટ્રનું સૌ પ્રથમ સંગીતવિદ્યાલય જામનગરમાં શરૂ થયું. વિદ્યાર્થીઓને સંગીત શિક્ષણ ઉપરાંત, ભોજન અને નિવાસની પણ નિઃશુલ્ક સુવિધા આપતું એ સંગીત વિદ્યાલય એ કાળે - અને આજે પણ - વિરલ વિદ્યાકીય ઘટના ગણાય.

સંસ્થાન અને સંપ્રદાય : વિભા જામ અને ગો.શ્રી વ્રજનાથજી મહારાજ - આ બંનેની ઊંડી સંગીતપ્રીતિથી પ્રેરામેલી દ્વિગુણિત કદરદાનીને કારણે આદિત્યરામની સંગીતકળાને વ્યાપન અને વિલસન માટે બહોળા અવકાશ અને અવસર મળતા થયા. વ્રજનાથજીના સહવાસને કારણે દિલ્હી, જયપુર, જોધપુર, કોટા, કલકત્તા, ગ્વાલિયર, ઉજ્જૈન, સતારા, પૂના - એમ દેશનાં વિવિધ સ્થળોનો પ્રવાસયોગ એમને સાંપડ્યો. એ રીતે જોઈએ તો ગાયનવાદનની સંગીતકળા, અખિલ ભારતીય કક્ષાએ પ્રસ્તુત કરવાની તક મેળવનારા એ પ્રથમ સૌરાષ્ટ્રી સંગીતકાર હતા. એમનો સંગીતયશ તો આ પ્રદેશોના સંગીતરસિક વર્ગ પર્યન્ત વિસ્તર્યો; સાથે સાથે જુદા જુદા પ્રદેશોની સાંગીતિક ખૂબીઓથી પોતે પણ પરિચિત થયા.

જામનગર વસવાટના શરૂઆતના ત્રણ દશકા એમની સંગીતસિદ્ધિ માટે અતિ ફલદાયી ને સર્જનાત્મક તબક્કારૂપ હતા. જામનગર, જૂનાગઢ ઉપરાંત વઢવાણ, પાલીતાણા, માંગરોળ - એમ જુદાંજુદાં રજવાડાંનાં રાજકર્તાવર્ગમાં પણ એમની સંગીતકળા પ્રત્યે કદરપૂર્વકનો સમાદર હતો. આ અરસામાં પોતે કોઈ બંદિશ, તાલની બંદેજ કે 'ચીજ' રચતા તો એની કાચી નોંધ ચબરખીમાં કરતા. ક્યારેક કોઈના ગાયનમાં કશી ક્ષતિ દેખાય તો સુધારીને શીખવી દેતા, પણ એની નોંધ ન રાખતા. વાહનમાં પણ કોઈ નવો ટુકડો સ્ફુરી આવે તો બજાવી દેતા. મિત્રો અને અંતેવાસીઓ આવી નોંધ ટપકાવી લેતા. આવાં કાચાં ટાંચણોની સાંગીતિક નોંધોને ગ્રંથરૂપ આપવાનું તો મોડેથી બન્યું. સને ૧૮૬૮માં પોતાના અભિનવ સુહૃદ ગો. શ્રી વ્રજનાથજી મહારાજના અવસાનની ઘટનાએ એમને અંતર્મુખ કરી વૈભવમાંથી વિરક્તિ ભણી વાળ્યા. વિરહના એ ખટકતા દિવસોમાં, એમની સ્મૃતિરૂપે, નોંધોમાંથી '<u>સંગીત - આદિત્ય</u>' ગ્રંથની સંકલના કરતા રહ્યા. પરંતુ આ વિદ્યાકાર્ય પૂરું થાય એ પહેલાં સને ૧૮૮૦માં, સાઠ વરસની આવરદા ભોગવી, એમણે પણ વિદાય લીધી. એમણે અધૂરું છોડેલું ગ્રંથ સંકલન, એમના પુત્રો કેશવલાલ અને લક્ષ્મીદાસે પૂરું કરી, સને ૧૮૮૯માં ગ્રંથરૂપે પ્રકાશિત કર્યું.

* * *

સૌરાષ્ટ્રના આ પ્રથમ અને પ્રભાવશાળી સંગીતાચાર્યની પ્રતિભા સર્વતોમુખી અને બહુઆયામી હતી. પોતે ગાયનાચાર્ય અને મૃદંગાચાર્ય તો ખરા; સંગીતની શાસ્ત્રપરંપરાના ઊંડા અભ્યાસી પણ હતા. 'શબ્દ' અને 'સ્વર' - બન્નેના ઉભયવિદ હતા; કહો કે વાગ્ગેયકાર હતા. એટલે જ એમની ધ્રુપદરચનાઓ સંગીતગુણે જેટલી આકર્ષક એટલી કાવ્યગુણે પણ આસ્વાદ્ય. અચ્છા મૃદંગવાદક હોવાથી રાગ અને તાલની બંદિશની જાણકારી પ્રત્યક્ષ અનુભવની. એટલે જ એમના સંગીતપ્રબંધોમાં રસ, રાગ અને તાલ - ત્રણેયનો ઉપચિત સમન્વય તરી આવે છે. એમની બહુમુખી સર્ગપ્રતિભાને લીધે જ '<u>ચતરંગ</u>' જેવો નવો જ ગાયનપ્રકાર આપણી

સંગીતપદ્ધતિમાં અવતર્યો. કાવ્ય, સરગમ, તરાના અને તાલ - એમ ચારેય અંગોનો અંતર્ભાવ ધરાવતી ચીજ તે 'ચતરંગ'. જુદા જુદા રાગમાં ઢળતી કેટલીયે 'ચતરંગ' એમણે રચી આપી. એમના આ અ-પૂર્વ પ્રયોગ પછી તો 'ચતરંગ' ચલણી બની ગઈ પરંતુ આ પ્રકારની ગાનરચનાના આરંભક તરીકેનું માન તો પંડિતજીને જ ફાળે જાય છે.

કંઠની મધુરતા, ગંભીરતા અને વિસ્તારી બુલંદીને કારણે એમનું ધ્રુપદ ગાન, ગુણીજનોની સંગીતસભામાં, શ્રુતિવલયોના પથરાટથી આખાયે વાતાવરણને ધ્વનિસભર કરી મૂકતું. કહે છે કે એમના અવાજની બુલંદી એટલી પ્રસ્તારી હતી કે જ્યારે એ તાન મારતા ત્યારે દશ હાથ દૂર રહેલો દીવો પણ ધ્વનિકંપનથી ઓલવાઈ જતો. એમના મૃદંગવાદનમાં બોલતી ચોખ્ખાઈ, ઉડાન, ગતની સ્પષ્ટતા અને ખાસ તો લયનાં નોખનોખાં રૂપમાં માત્રામાનને જાળવી એક પરાલને જુદા જુદા તાલમાં લાવી આપવાનું અદ્‌ભુત કૌશલ, નાદતરંગોની ગૂંજતી ને ગાજતી સૃષ્ટિ ખડી કરી દેતું. તાલ, બોલ અને પરતોનાં પૂર રેલાતાં અને ધુવાંધાર વરસાદ વરસતો હોય તેમ નાદરૂપ પરિસર એકાકાર થઈ જતો. 'ગાયન' અને 'વાદન' - સંગીતકળાની બન્ને ધારાઓમાં એમનો ઊંડો અને વ્યાપક વિહાર હતો. પરંતુ સંગીતાચાર્ય તરીકેના એમના સામર્થ્યનું મૂળ હતું સંગીતની ઝીણવટભરી શાસ્ત્રીય જાણકારીમાં. નિસર્ગદત્ત પ્રતિભા તો ખરી જ; પણ કુળપરંપરાએ સાંપડેલો સંસ્કૃત વિદ્યા અને સંગીતનો સંસ્કાર, સિદ્ધપુરુષોનો અહેતુક કૃપાપ્રસાદ અને કળાસૂઝ ધરાવતા તદ્વિદો પાસેથી બચપણમાં જ પ્રાપ્ત કરેલી શિક્ષાને બળે એ પોતે 'સંગીત'નું શાસ્ત્ર રચી શકે એવા 'આચાર્ય'પદના અધિકારી ઠર્યા. એમ તો, સત્તરમી સદીના જામનગરના જ કવિ શ્રીકંઠે 'રસકૌમુદી' નામક કાવ્યશાસ્ત્રીય ગ્રંથમાં શ્રુતિ અને સ્વરોનું વર્ણન કરી, ગાયકના પ્રકાર, ગુણદોષ વગેરેને લગતી સંગીતવિષયક ચર્ચા કરી છે. પરંતુ, માત્ર સૌરાષ્ટ્રમાં જ નહિ, આખાયે પશ્ચિમ ભારતમાં હિંદી જેવી અર્વાચીન ભાષામાં સંગીત વિશેનો સર્વપ્રથમ સ્વતંત્ર ગ્રંથ તો આદિત્યરામજી પાસેથી મળે છે. 'સંગીતાદિત્ય'(૧૮૮૯)માં મુખ્ય છ રાગ અને પ્રત્યેકની પાંચ રાગિણીને વર્ગીકૃત કરીને છત્રીસ રાગપ્રકારોનું સદૃષ્ટાંત નિરૂપણ એમણે આપ્યું છે. જો કે એમનો આધારગ્રંથ તો 'સંગીતપારિજાત' રહ્યો છે. પરંતુ વિવિધ રાગોની બંદિશોની સાથે ધ્રુપદ, ચતરંગ, ઠુમરીમાં 'આદિતરામ' કે 'રવિરામ'ની વૈકલ્પિક નામછાપ ધરાવતી રચનાઓ ઉપરાંત થોડાક તાલના આંકેલા ચિત્રબંધો તો પંડિતજીની પોતીકી દેણગી ગણાય; ધ્રુપદ, ખ્યાલ ઉપરાંત હોરી, હિંડોળા, સાંઝી, વધાઈનાં પદો ને સાંપ્રદાયિક ધોળરચનાઓ એમની કવિત્વશક્તિની નીપજ ગણશું.

* * *

આદિત્યરામનું વ્યક્તિત્વ અત્યંત પ્રભાવશાળી અને ઠસ્સાદાર હતું. સંસ્કૃત, હિન્દી, ગુજરાતી ભાષા પરનો કાબૂ સારો; ફારસી અને ઉર્દૂનો પણ સાધારણ પરિચય ખરો. એમની વક્તૃત્વછટા પણ ગૌરવયુક્ત. શરીરનો બાંધો હાડેતો; ઊંચાઈ મધ્યમસરની; વાને ગોરા હતા. લાલચટક ચહેરા પર ઘાટી ને લાંબી મૂછો એમની પ્રૌઢિ દર્શાવતી. અણિયાળું નાક, ઘાટીલી આંખો ને પ્રસન્નસ્મિત મુખમુદ્રા ધરાવતા વિશાળ લલાટમાં કેસરી અરગજા ને વૈષ્ણવી

કુમકુમતિલક ઓપતું, વેશભૂષા પણ એ જમાનાના અભિજાત ગૃહસ્થ બ્રાહ્મણને છાજે તેવી ધારણ કરતા. માથે હાલારી ઢબની ઊંચી ગોળ લાલ રંગની રેશમી પાઘ બાંધતા, એના સોનેરી છેડા શોભી રહેતા. સાદી ઝીણી લાલ કિનારીનું ધોતિયું ને અંગવસ્ત્ર તરીકે બગલમાં ચણવાળી બંડી કે પાસાબંડી પહેરતા. એની ઉપર લાંબી બાંયવાળું અંગરખું પહેરતા. પખાવજ વગાડતી વખતે અંગરખાની લાંબી બાંયોને કાંડા પર ઊંચે ચઢાવી કાંડાનો થોડો ભાગ ખુલ્લો રાખતા. ખભા પર સાદો સફેદ જામદાની દુપટ્ટો રાખતા. કોઈ ખાસ પ્રસંગો પર ગળામાં સોનાનો દોરો કે મોતીની માળા, હાથમાં વીંટી તેમ જ ઋતુઅનુરૂપ શાલદુશાલા રાખતા. ગો. વ્રજનાથજીના અવસાન પછી સફેદ રંગનો જામનગરી ફેંટો બાંધતા.

* * *

એમનું લગ્ન, ઈ.સ. ૧૮૪૬માં, એ જમાનામાં તો થોડી મોટી વય ગણાય તે ઉમરે - પચીસમે વર્ષે, પોરબંદરના ગોવિંદરામ ભટ્ટજીની દીકરી વેરે થયું હતું. એમનાં પાંચ સંતાનો : બે દીકરા - કેશવલાલ ને લક્ષ્મીદાસ ને ત્રણ પુત્રીઓ. એમની કુળપરંપરામાં કેશવલાલના પુત્ર રણછોડભાઈ વ્યાસ, 'સ્વપ્નસ્થ'. બીજા પુત્ર લક્ષ્મીદાસ વઢવાણામાં રાજ્યગાયક તરીકે રહ્યા હતા. એમના પુત્ર પ્રસાદજી સાવરકુંડલાની હાઈસ્કૂલમાં શિક્ષક તરીકે હતા. પ્રસાદજીના પુત્રો પૈકી ભદ્રેશ વ્યાસ લાઠીમાં અને કાશ્યપ વ્યાસ સુગમ સંગીતના ગાયક તરીકે સુવાસ ધરાવતા. આદિત્યરામજીની પ્રથમ પેઢી સમર્પિતપણે સંગીતાનુસંધિત રહી; અનુગામી વંશજોમાં સંગીતપ્રીતિનો થોડો સ્પર્શ રહ્યો; સંગીતકળા પાંગરી નહીં. હા, દૌહિત્ર જગદીપ વીરાણીએ સુગમ સંગીતની પ્રવૃત્તિમાં નામ કાઢ્યું હતું.

* * *

પણ લગભગ છ દશકા જેટલા સમયપટમાં પથરામેલી આદિત્યરામજીની સંગીતસાધના અને કલાસેવાનો અનુરાગ, એમની બહોળી શિષ્યપરંપરામાં તો, પૂરા શતક સુધી સક્રિય ને જીવંત ગતિશીલતાનું સાતત્ય દાખવતો રહ્યો. એમના મોટા પુત્ર કેશવલાલે, ખાસ તો વાદનકળાની પરંપરાનો ઘરાનો જામનગરમાં ધબકતો રાખ્યો. તો નાના પુત્ર લક્ષ્મીદાસે વઢવાણના રાજ્યાશ્રયે ગાયનપરંપરાનું સાતત્ય ટકાવી રાખવાનો ઉદ્યમ કીધો. આદિત્યરામના અન્ય શિષ્યોમાં મૂળજી જેઠાલાળ વ્યાસ(હડિયાણા), મોરારજી ખત્રી(ધ્રોળ), જૂઠા રાવળ(ખંભાળિયા), કાનજી ભટ્ટ(ધાંગધ્રા) ઉપરાંત જટાશંકર શુક્લ, શામજી ગિરનારા, જગુભાઈ કંસારા, લીલાધર ગૂગળી, રામરતન ભૈયા વગેરે હતા. મૂળજી વ્યાસે તો 'સંગીત-ચિંતામણિ' ગ્રંથ પણ ગુરુસ્મૃતિ રૂપે ૧૮૮૭માં પ્રકાશિત કર્યો હતો. કાનજી ભટ્ટની પરંપરામાં પુત્ર પ્રેમશંકર ભટ્ટ અને પૌત્ર ભગવતીપ્રસાદ ભટ્ટે 'હવેલીસંગીત' ક્ષેત્રે નામ કાઢયું હતું.

કેશવલાલની શિષ્યપરંપરામાં જેઠાલાલ ખત્રી, વૃંદાવન ગિરનારા, અમૃતલાલ જોશી(માસ્ટર વસંતના પિતા), કેશવલાલ ગુગળી ઉપરાંત તબલાંવાદનમાં શામજી જગજીવન, લાધાભાઈ અને કાલુ મીર મુખ્ય હતા. પરંતુ આદિત્ય ઘરાનાને ધબકતો રાખવા માટે આકરો સંઘર્ષ અને સમર્પિત નિષ્ઠાભરી તપસ્યા કોઈએ કરી હોય તો કેશવશિષ્ય બળદેવ ભટ્ટે. એમણે તેર વર્ષની વયે તો મૃદંગવાનમાં સારું પ્રભુત્વ મેળવી લીધું. પંદર વર્ષની વયે મુંબઈ ગયા.

દિવસે વેપારીને ત્યાં દેશી નામું લખે ને રાતે 'દેશી નાટકસમાજ'માં વૃંદાવનભાઈ ગિરનારાના હાર્મોનિયમની મૃદંગસંગત કરે. મુંબઈ એમને ન સદતાં એ જામનગરમાં પાછા ફર્યા. ઈ.સ. ૧૯૩૬માં એમણે 'કેશવ સંગીત વિદ્યાલય'ની સ્થાપના કરી. પોતે નિ:સંતાન એટલે કુટુંબની જળોજથા ઝાઝી નહિ. આજીવિકાની અછત વેઠીને પણ એમણે ઘરાનાના 'આદિત્ય'ને પ્રકાશતો રાખવા જીવ્યા ત્યાં લગી મથામણ કર્યે રાખી. અયાચકવૃત્તિ ને સંકોચશીલ પ્રકૃતિને કારણે એમણે પોતાની અકિંચન સ્થિતિ ક્યાંય પ્રગટ ન થવા દીધી. આખરી વરસોમાં એમના શિષ્યોએ, એમને સાચવી લેવાના પ્રયાસો કર્યા. ઈ.સ. ૧૯૭૭માં બળદેવ ભટ્ટના અવસાન પછી, આજેય વનુભાઈ ખત્રી 'કેશવ સંગીતવિદ્યાલય'ના અસ્તિત્વને ટકાવી રાખવાનો ઉદ્યમ કરી રહ્યા છે.

બળદેવ ભટ્ટના અસંખ્ય શિષ્યોમાંથી ચતુર્ભુજ રાઠોડે મુંબઈમાં 'આદિત્ય સંગીતશાળા ચલાવી. સિનેમાસંગીતની દુનિયામાં એમની પરંપરા પ્રસરતી રહી. શ્રી રાઠોડની પરંપરામાં જ એમના સંગીતદીક્ષિત પુત્રો એટલે સિનેમાસંગીતક્ષેત્રે ખ્યાતનામ નદીમ-શ્રવણ બેલડીમાંના શ્રવણકુમાર રાઠોડ; અને આરંભે તબલાંવાદન ને પછી ગઝલગાયકીનું અત્યારનું અગ્રણી નામ રૂપકુમાર રાઠોડ. બળદેવ ભટ્ટના શિષ્યોની નામાવલિ તો અતિ લાંબી છે. જગન્નાથ ભટ્ટ, હિંમતલાલ ઝવેરી, ચંદ્રકાન્ત પુરોહિત, કિશોરભાઈ દવે, ઉમેશ ભટ્ટ, નવલભાઈ શાસ્ત્રી વગેરે ખ્યાતઅખ્યાત સંગીતરસિકોનો એમાં સમાવેશ થાય છે.

આદિત્યઘરાનાની વિશેષતારૂપ 'ચતરંગ'ને ગાનનર્તનનું મિશ્રરૂપ આપવાનો બળદેવ ભટ્ટનો ઉપક્રમ અહીં નોંધવો જરૂરી લાગે છે.

નવરાત્રિ દરમ્યાન, જામનગરમાં કંસારાની ગરબીમાં આદિત્યરામની ચતરંગ રચનાઓને આમેજ કરી, રાસ-ગરબીના તાલયુક્ત નર્તન સાથેનો પ્રયોગ 'ચતરંગ'ને નવું પરિમાણ આપે છે. ૧૦-૧૧ વરસની બાળાઓ, ધ્વનિવર્ધકના ધમાલિયા ઘોંઘાટને અળગો રાખી, 'સંગીતાદિત્ય'માંની શાસ્ત્રીય ચીજોને સમૂહનૃત્ય-ગાન સાથે સાદાઈપૂર્વક રજૂ કરે એ ખયાલ ને એનો પ્રયોગ -ભટ્ટજીનો મૌલિક પ્રયાસ છે.

* * *

આવા પ્રભાવક ને પરમ સંગીતપુરુષની સંગીત વિરાસતની, રહીસહી રિદ્ધિને કેમ સાચવવી ? ઈ.સ.૧૯૫૬માં સૌરાષ્ટ્ર રાજ્યની સંગીત-નાટક એકેડમીએ આદિત્ય-જયંતિ મહોત્સવ નિમિત્તે ત્રિ-દિવસીય સંગીતક્રમ યોજ્યો હતો. દેશના ખ્યાતનામ સંગીતકારોએ એ વખતે પંડિતજીને સંગીતઅર્ઘ્ય આપી કૃતાર્થતા વ્યક્ત કરી હતી. આદિત્યરામના જમાનામાં તો ધ્વનિમુદ્રણની સગવડ જ નહોતી. આપણી જૂની પદ્ધતિ મુજબ ગાયનવાદનની ખૂબીદાર પરતો, ગતો કે બંદિશોની સૂક્ષ્મતાઓ ગુરુમુખપરંપરાએ ઊતરતી રહેતી. બનવાજોગ છે કે હજી એમાંના કેટલાક અસલી અંશો ક્યાંક સચવાઈ રહ્યા હોય. કર્ણાટકી સંગીતે તો મૃદંગને અનિવાર્ય ગણી સંગીતપ્રસ્તુતિમાં સાચવી રાખ્યું છે; જ્યારે આપણે ત્યાં તો એને સમૂળગો સંગીતવટો જ આપી દીધો ! ક્વચિત્ હવેલીસંગીતના કોઈક કીર્તનક્રમમાં હજી એની નાદરમણાના પરચા આપતું સાંભળવા મળે ક્યાંક રડ્યાખડ્યા પ્રસંગોમાં. આવા અતિ

વિપમકાળમાં આદિત્યઘરાનાની મૃદંગવાદનની નાદતરકીબ્રો ક્યાં ગોતવી ? સાંભળવા મળ્યું છે કે બળદેવ ભટ્ટના શિષ્ય ચંદ્રકાન્ત પુરોહિતે પોતાના ગુરુઘરાનાની ઘતોની બોલતાલનાં માપઅંકનની નોંધો કરી છે. સંગીતની પરંપરાપ્રેમી કોઈ સંસ્થાએ આ નોંધો મેળવી વ્રજદાસ કંસારા કે ભરત રાજપરા જેવા મૃદંગવાદક પાસે એને બોલ મુજબ ગૂંજતી-ગાજતી કરી ધ્વનિમુદ્રિત કરી લેવી જોઈએ, પણ વો દિન કહાં ?

આદિત્યરામનું જામનગરનું ઉજ્જડ ઘર હમણાં સુધી સંગીતધ્વનિગૂંજના પડઘાઓને સંઘરીને કાજીના ચકલામાં ઊભું હતું. સર્વગ્રાસી ફ્લેટપરસ્તીએ એ ઈમારતને પાયામાંથી જ ભૂંસી નાખી તીનમજલી અસંખ્ય ફ્લેટિકાઓ ખડી કરી દીધી ! અને એમાં પોપ, જાઝ ને માથું ફેરવી નાખે એવી તેજીલી તરજો હડીઓ કાઢવા લાગી ! થોડાક મહિના પહેલાં, ચતુર્ભુજ રાઠોડની પુણ્યતિથિ અંગેના શ્રદ્ધાંજલિક્રમમાં આવેલા શ્રવણકુમાર-રૂપકુમારના બંધુયુગલે, આદિત્યઘરાનાની ખાસિયતોને સાચવીને જામનગરમાં સંગીતની સરવાણી પુનઃ સરિતારૂપ ધરે એ માટે ઉદાર સહયોગ આપવા ઉત્સાહ - અને ભાવવેધક તત્પરતા પણ - બતાવ્યાં હતાં. પરંતુ યોજકસ્તત્ર સુદુર્લભઃ

અંતે, આદિત્યરામજીના શિષ્ય મૂળજી જ્યેષ્ઠારામ વ્યાસે, પોતાના 'સંગીતચિંતામણિ' (૧૮૯૭)માં ટાંકેલા શ્લોકથી સમાપન કરીએ :

आस्ते नूतनपत्तनंनवनवेहर्म्यैः सदालंकृतं
नाना शास्त्रकलाकलापकुशलैः पौरेरनेद्वैवृत्तं ।
यत्रासीद्रसकोविदोविनयतः संभूषितः सज्जनः
श्रीमद्रामपदारविन्दनिलयश्चादित्यरामो गुरुः।।

સાભાર સ્વીકાર

રન્નાદે પ્રકાશન, ૫૮/૨, બીજે માળે, જૈન દેરાસર સામે, ગાંધી રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧ નાં નવાં પ્રકાશનો.

ન હન્યતે : નવલકથા : સાતમી આવૃત્તિ, મૈત્રેયી દેવી અનુ. નગીનદાસ પારેખ, મૂલ્ય રૂા. ૧૨૬/

ઈથાકા અને જેરુસલેમ : કાવ્યસંગ્રહ : ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળા, મૂલ્ય રૂા. ૭૦/-

માણસ હોવાની મને ચીઢ : નવલકથા : ચિનુ મોદી, મૂલ્ય રૂા. ૧૦૨/-

સદ્‌ગતિ : નવલકથા : દિવ્યેશ ત્રિવેદી, મૂલ્ય રૂા. ૭૩/-

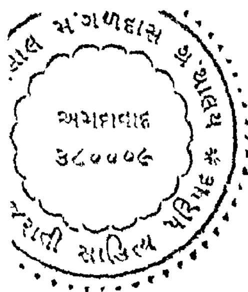
મુકામ : નવલકથા : વાસુદેવ સોઢા, મૂલ્ય રૂા. ૬૬/-

સાંજની હથેળીમાં સુરજ ડૂબ્યો : નવલકથા : ઇન્દુબેન મહેતા, મૂલ્ય રૂા. ૯૮/-

પ્રપાત : નવલકથા : સુભાષ શાહ, મૂલ્ય રૂા. ૪૫/-

તરસ : નવલકથા : વલ્લભદાસ દલસાણિયા, મૂલ્ય રૂા. ૧૦૦/-

નવો ઈસ્યુ : હાસ્ય રચનાઓ : વાલ્મીક મહેતા, મૂલ્ય રૂા. ૯૧/-



અનુક્રમ

એતદ્ વર્ષ ૧૮ : એપ્રિલ-જૂન, ૧૯૯૭

પ્રકાશન તારીખ : ૧૦-૧૦-૧૯૯૭



એતદ્

વર્ષ ૧૮ : અંક ૩ જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર , ૧૯૯૭

સંપાદન
શિરીષ પંચાલ   જયંત પારેખ   રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૩૩
વર્ષ ૧૮ : અંક ૩ જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૯૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
૨૪, બી/૬ ખીરાનગર, એસ.વી.રોડ, સાન્તાક્રુઝ,
મુંબઈ-૪૦૦ ૦૫૪

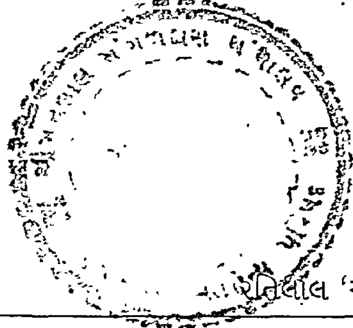
જયંત પારેખ
માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો, ચેમ્બૂર,
મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૧

યુયુત્સુ પંચાલ
૨૩૩, રાજલક્ષ્મી, જૂના પાદરા રોડ,
વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૭

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો
પત્રવ્યવહાર યુયુત્સુ પંચાલને સરનામે કરવો

લેસર અક્ષરાંકન
યુયુત્સુ પંચાલ, વડોદરા. ફોન : ૩૨૬૬૪૭

મુદ્રણસ્થાન
ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧



રતિલાલ 'અનિલ'

બાળવાર્તાની એ પરી બદલાતી નથી, એ રઝળતા રાજકુમારને મળે છે, વાર્તા સાંભળનાર બાળક રાજકુમાર તો નથી છતાં માર્ગ ભૂલેલા રાજકુમારને મળે છે, ત્યારે તે સાંભળનાર બાળકને પોતાને રઝળપાટમાં કોઈ મૂંઝવણની પળે સહારો અને માર્ગદર્શન મળી ગયું એનો આનંદ તેને થાય છે. પરી નહિ રાજકુમાર પર વાર્તા સાંભળનાર બાળકને અપરિચિત અને છતાં જાણે પરિચિત અને પોતીકાં લાગે છે. બાળકનો આ પક્ષપાત છે કે પોતાપણું છે ? કેવળ વાર્તારસ છે એમ કહેવું બાળપણનું અપમાન કરવા જેવું છે. મને લાગે છે કે ભૂલા પડેલા રાજકુમારની વાર્તા સાંભળનાર બાળક કોઈ વિખૂટા પડેલા બકરીના બચ્ચાને નહીં પકડે અથવા પોતાના શોખ ખાતર બકરીના બચ્ચાને નહીં પકડે, માતાથી વિખૂટું નહીં પાડે. જેમણે દાદીમાની વાર્તા સાંભળી નથી, અરે જેણે ઉપેક્ષા અને ક્યારેક માર, ઝટકા, ઠપકા સાંભળ્યા છે એવાં બાળકો બકરીના બચ્ચાને પકડે છે, વિખૂટું પાડે છે, એને પીડા પમાડવાના કોઈ આશય વિના પીડા આપે છે એવાં રખડુ બાળકો, ઉપેક્ષિત બાળકો મેં જોયા છે, બચ્ચાને પકડી, બેં... બેં... કરતી બકરીને પકડી દૂધ દોહી લેતા ખુશ થતાં ને છેવટે બંનેને છોડી દેતાં બાળકો જોયાં છે, કાચની દાબડીમાં કે પારદર્શક નાના વાસણમાં મંકોડા ને કીડીને પૂરી તેમની લડાઈ કે સ્વરક્ષણ કરતી કીડીને પજવતા, મકોડાને પીડતાં ને જોનારા બાળકો જોયા છે, કોઈ ગધેડાની પૂછડીએ દોરીથી ખેંચાતું ડબલું કે અવાજ કરતું પતરીની કોઈ ચીજ બાંધી ગધેડાને દોડાવી ભટકેલા ગધેડાને તેનાથી ઘસડાતા ઉછળતા પતરાની ચીજને જોઈ ખુશ થતાં બાળકો જોયાં છે અને મને લાગ્યું છે કે, એમણે દાદી હશે, દાદી નહિ હોય તો મા હશે, પિતા હશે પણ પછી એમણે ચકાચકલી, સાત પૂછડીવાળા ઉંદરની, સાત સૂંઢના ઐરાવતની, અને રાજકુમારની વાર્તા રાત્રે ઊંઘતા પહેલાં સાંભળી નહીં હોય, એમના વાસમાં કદી કદી ભજનમંડળી બેસી હશે પણ કથાવાર્તા કહેનારા નહીં પહોંચ્યા હોય. નવરાત્રિએ કોઈ માતાનો રથ લઈ જાય છે, કોઈ રાવણહથ્થો લઈ ગાનારો પહોંચે છે તો આ જ બાળકો ટોળે વળી સાંભળે છે, કોઈ મીઠા કંઠની વાઘરણ એકતારા પર 'અંબા ભવાનીમા મીઠી

હલકે ગાય છે તો એ જે છોકરા પ્રસન્નપણે સાંભરે છે ત્યારે જાણે આ સાવ જુદા લાગે છે. નવરાત્રિના દાંડિયા અફાળતી ને ગાયે જતા વૈરેયા પાછળ દૂર દૂર બીજી શેરી સુધી જાય છે. તેની ‘બિલાડી’ હોય તો તો એમના આનંદનો ઊડતો ફુવારો જાણે વાંસ ઊંચો ઊંચે ઊડે છે. વાસમાં પોલિસ આવે છે તો તેઓ મૂગા થઈ જાય છે. ચુપચાપ જુએ છે, એકબીજાને સૂચક નજરે જુએ છે, પોલિસથી ખાસ્સા છેટા રહે છે અને એ જાય છે કે કોઈને લઈ જાય છે ત્યારે એમની આંખમાં ભયસૂચક કુતૂહલ છે, પણ સમાવનારું ત્યાં કોઈ નથી... કેટલાંક બાળક તો પોતાની નાની કેડે નાની બહેન કે નાના ભાઈને લઈને ફરે છે. ક્યારેક રેઢા મૂકીને ફરી કેડે લઈ લે છે.

કોઈ કોઈ વાર બે ગોઠિયા પોતાના વાસની બહાર સારા કહેવાતા પાસેના લત્તામાં કશુંક મળી જશે એવી આશામાં શોધવા નીકળે છે. સિગારેટનું ખોખું, અંદરનો ચાંદીનો(!) કાગળ જોઈને ખુશ થાય છે. કાચથી એ બ્હીતા નથી. કાચ લઈને ઓળા પાડવાના પ્રયોગ કરી જાય છે; ચશ્માનો તૂટેલો જાડો કાચ મળી જાય તો કાગળ પર સૂર્યકિરણ કેન્દ્રિત કરી એ બળે છે કે નહીં, એનો પ્રયોગ જુએ તે પહેલાં પોતાની ચામડીને કેન્દ્રિત થયેલું સૂર્યકિરણ દઝાડે છે કે નહીં એ પણ ચકાસી લે છે.

એ નવરાં અને રઝળુ કહેવાતાં કે દેખાતાં બાળકો આખો દિવસ શી રીતે પસાર કરે છે એનું નિરીક્ષણ કરવાનું મન થયા કરે છે, કારણ કે નાનપણમાં એવા જ વાસ નજીક રહેતો અને રખડવા ને અનાયાસ નિરીક્ષણ કરવા નીકળી પડતો. નિજાનંદી સાધુ કહેવાતા બાવાઓએ આવાં નવરાં અને રઝળુ કહેવાતાં નાનાં બાળકોને કદી નજીકથી જોયાં હશે ? એમની નિજી, સાવ નિજી લીલાનું નિરીક્ષણ કર્યું હશે ? આનંદ અને મઝાની શોધમાં ભટકતાં કે ભટકતાં ભટકતાં આનંદની નહીં તો એમની મસ્તીની મઝાની શોધનું નિરીક્ષણ કરતા હશે ખરા ?

એક લારીવાળો આવે છે. તે લોખંડના ભારોભાર કેળાં કે જમરૂખ આપે છે એટલે આ બાળકો ક્યાંક રેતી, ધૂળમાં પડેલી લોખંડની નાનામાં નાની ચીજો શોધીને ભેગી કરે છે, ડબલું તૂટેલું ફેંકાયું હોય તો શોધી કાઢે છે તો ક્યાંક પડેલું હોય તો ગજબની સિફતથી કોઈને ખબર ન પડે એ રીતે ઉપાડીયે જાય છે. કાગળ રસ્તે રખડતા ત્યારે એ લોકો છબિવાળો કાગળ અચૂક ભેગા કરતા અને એને કાપી એવી રંગીન છબિનું પોતાની શૈલીનું આલબમ બનાવતા અને એમાં તફડંચી અને તકરાર ચાલતી પણ હવે તો પ્લાસ્ટિકની કોથળીઓ માર્ગ પર ઊડે છે તે તો ખભે કોથળો લઈને કચરો વીણવા આવેલી હરિજન બહેનો ઉપાડી ગઈ હોય છે તેમ કાચ અને લોખંડની ચીજો ઉપાડી ગઈ હોય છે. સવાર પછી રઝળવા નીકળતા એ રખડુ છોકરાઓ માટે રસ્તા પરથી મેળવવા જેવુંયે હવે વહેલી સવારે વીણાઈ જતું હોય છે. આમ છતાં દીવાસળીનાં ખાલી ખોખાં વીણી શોધી કાઢે છે અને સાત પાંચ ખોખાં મળે તો એને એકબીજા સાથે જોડી દોરી બાંધી એની ટ્રેન બનાવી દોરીથી ખેંચે છે તો ચારપાંચ મળી એકબીજાનાં ફાટેલાં કપડાંના છેડા પકડી પોતે જ છુક છુક ગાડી બને છે અને ફરે છે. કોઈ પઅટિયું કે પતરું એક છોકરું બેસે એવું મળે તો કાથીની દોરડી કે ક્યાંકથી રઝળીને શોધી કાઢી પેલા સાથે બાંધી એકને લાકડા કે પતરે બેસાડી પોતે ઘસડીને પેલાને પ્રવાસની મજા કરાવે છે. સૌને પ્રવાસનો વારો ન મળે તો ઝઘડે પણ ખરાં.

હવે એમને સાપનોળિયાની લડાઈ જોવા મળતી નથી, સાંઠ વર્ષ પર એવા વાસમાં અનાયાસ જ એવું યુદ્ધ જોવા મળતું. હવે શહેરના પછાત વાસમાં પણ સાપ કે નોળિયા રહ્યા નથી. નાગપાંચમે નાગનાં દર્શન કરાવવા ગારૂડીઓ આવે ત્યારે એમની પહોળી થયેલી છાબડીમાંથી નાગને જુએ. હજી મધ્યમ વર્ગનાં શ્રદ્ધાળુ ઘરોમાં શ્રાવણ માસમાં જેમ નાગપાંચમ આવે છે તેમ નોળિયાનોમ પણ આવે છે, પણ નોળિયા નોમે કોઈ ગારુડી નોળિયાના દર્શન કરાવવા આવતો નથી. આ શહેરમાં હવે તો વર્ષામાં દેડકાનું ડ્રાઉં ડ્રાઉં પણ સંભળાતું નથી, શહેરનાં ભૂખાળવા કાગડાઓએ એમને રહેવા દીધાં નથા. મેં ઉનાળે સંતાયેલાં દેડકાંને બંગલાની પડતર જમીનમાંથી એક કાગડાએ શોધી કાઢ્યો ત્યારે દેડકાને ઉપાડી અદ્ધરથી પડતો મૂક્યો ને પછી ચાંચમાં ફેંદાતા દેડકાની મરણચીસો સાંભળી તે હજી આ લખું છું ત્યારે સંભળાય છે. આવાં દૃશ્યો, કૂતરાં એકબીજાને ઘાયલ કરી મૂકે એવી ખૂની લડાઈ કરતા હોય ત્યારે આસપાસ પેલાં રઝળુ બાળકો હોવાનાં. પોતાનો પ્રિય કૂતરો સપડાયો હોય તો તેના દુશ્મન કૂતરાને દૂરથી ઢેફાં, પથરા – જે હાથ આવે તે મારીને ભગાડવાનાં. છૂ..છૂ.. કરી કોઈની પાછળ વળગાડી તેને કૂતરા દ્વારા શેરી બહાર કરવાની મઝા પણ એ રઝળુ બાળકો લેવાનાં. કોઈ ઘર શોધનારને એ જ લોકો ઘર બતાવે છે કે શોધતા હોય તે ઘરે ઠેઠ આગંતુકને લઈ જાય છે ! આ નાગડાં છોકરાં ઉતરાણે ઝહુ લઈને દોડે છે, ઝગડે છે, મારામારી કરે છે, પતંગ પકડે છે, ઝૂંટાઝૂંટમાં ફાડે છે, માંજો લૂંટતા આંગળીએ વાઢ પણ વેઠે છે ને લોહી નીકળે તો રસ્તાની ઝીણી ધૂળ તેના પર ભભરાવી કોઈ તૂટેલો પતંગ કે દોરી દેખાય તો બધું ભૂલીને તે દિશામાં દોડે છે. લૂંટેલા પતંગ વેચે છે ખરા, કોઈ લેનારો જોઈએ પણ એ સમય હવે ગયો. પોતે જ લૂંટેલી દોરીથી ઉતરાણ પછી આવે. વાંસનો કટકો કે ઝાડુની ડાળી તેઓ ક્યાંકથી શોધી મેળવી જ લે છે.

શિયાળે વાસમાં કૂતરી વિયાય ત્યારે આ રઝળુઓ મોટે ભાગે આખો દિવસ એના પ્રસવ સ્થાનની આસપાસ હોય છે. ક્યાંકથી ગુણપાટના કટકા ને ગાભા શોધી આણીને ગલૂડિયાંની પથારી એમણે બનાવી દીધી હોય છે. ભૂખી કૂતરી માત્ર એમને જ નજીક આવવા દે છે મોટા માણસ દેખાય તો તેને ભયની આંખે એવી જુએ કે પેલો ભય પામી જાય... પણ આ બાળકો ગલૂડિયાને ત્રાસ આપે તો માત્ર ઘૂરકે... કૂતરી માટે ઘરમાંથી બટકું રોટલો કે ભાતનો લચકો ચોરીયે લાવે... માર પણ ખાય... કોઈ ગલૂડિયું મરે તો એકબીજાને મૂંગા મૂંગા સૂચક નજરે જોઈ રહે છે... તેઓ ઉદાસ થઈ જાય છે... ગલૂડિયાં મોટાં થાય કે રસ્તે નીકળવા જેવા સાહસિક થાય અને કચડાવા – મરવાનાં થાય તો આ જ રઝળુ છોકરા તેમને ઉપાડી લે, ખોળે લઈને બચાવે છે અને નાનાં હોય તો પોતપોતાની માલિકી માટે એક બીજા સાથે લડી લે છે. સંભવ છે, એમણે દાદીમાની વાતો સાંભળી હોત, પરી અને રાજકુમાર વિશે જાણ્યું હોત તો એમની આની આ નિત્ય લીલામાં થોડું નમણું રૂપ આવ્યું હોત...

પેલો લારીવાળો વેચીસાટીને ખાલી લારી લઈને આવતો દેખાય કે બધાં બાળકો દોડી જાય છે. કેટલાક પોતે જ બેસી જાય છે, સાવ નાનાને લારીવાળો જ બેસાડે છે, પહોંચે છે... અને બધા કિલકાટ કરી લારીપ્રવાસ કરતા વાસે હવે તો કોઈક પાસે ભાડાની રિક્સા થઈ છે એટલે કોઈ વાર તે પસંદગીનાં બાળકોને ફેરવે નહીં તોયે ચોખ્ખાં બાળકોને ખાલી રીક્સામાં વારાફરતી ગાદી પર બેસવા દે છે, કોઈ કોઈને હોર્ન વગાડવા દે છે...

પણ આ લીલા તેઓ બાળમજૂર બને તે પહેલાં જ કરવાના અધિકારી. છતાં એ લીલા અખંડ અતૂટ ચાલ્યા કરે છે, એમની વસ્તીમાં બાળકો ખૂટતાં નથી. ક્યારેક કોઈ ઝૂંપડીમાં કોઈ બાઈ રડતી સંભળાઈ છે, બધાંની જેમ બાળકો ય સાંભળે છે, એકબીજા સામે પ્રશ્નસૂચક નજરે જુએ છે, કોઈ નવાઈ પામતું નથી, મોટેરાં તો નહીં જ, કારણ કે બાળકના પોતાના ઘરમાં પણ એવી ચીસ, રુદન ક્યારે ઊઠતું હોય છે. મારપીટ ને બાળમરણ સ્વાભાવિક માની લેવાયું હોય છે. અહીં ભય જોનારા, ઓળખનારા પણ હોય છે પણ એ એમને સ્વાભાવિક લાગે છે કે સ્વાભાવિક માની લેવાની ટેવ પડી છે, બાળકો એ ટેવે પહોંચવા માટે જ મોટાં થતાં હશે.

તેવફિક અલ-હકીમ   અનુવાદ : મનોજ દરુ

ચમત્કારોનો વિક્રય

(તેવફિક અલ-હકીમનો જન્મ ૧૯૦૨માં એલેક્ઝાન્ડ્રિયામાં થયો હતો. તેમણે પ્રથમ કેરોમાં અને પછી પેરીસમાં કાયદાનો અભ્યાસ કર્યો હતો. પોતાને પૂર્ણપણે લેખનકાર્યમાં સમર્પિત કરવા પૂર્વે તેઓ વિવિધ જિલ્લાઓમાં સરકારી નોકરીમાં રહ્યા હતા. તેઓ વાર્તાકાર કરતાં નવલકથાકાર, નિબંધકાર અને નાટ્યકાર તરીકે વિશેષ જાણીતા છે તેમ જ ઇજિપ્તના એ ત્રણ સાહિત્યસ્વરૂપોના અગ્રણી પુરસ્કર્તા છે. એમનાં લગભગ પચાસ પુસ્તકો પ્રસિદ્ધ થયાં છે. સમાજમાં વ્યાપક બદીઓ પરનો તિરસ્કાર એમની કૃતિઓમાં પ્રદર્શિત થાય છે.)

પાદરી પોતાની ટેવ મુજબ માત્ર પંખીઓ જ માળામાં જાગે તેવા સમયે વહેલા ઊઠી ગયા; જે પ્રદેશમાં તેઓ એક આધ્યાત્મિક પ્રકાશ હતા અને જ્યાં ધાર્મિક માણસો એમને સન્માનનીય લેખતા હતા તેમ જ જ્યાં લોકો પૂજ્યભાવ દાખવતા હતા તેવા પૂર્વીય પ્રદેશમાં તેઓએ પોતાની પ્રાર્થના, પોતાની ઉપાસના અને પોતાના પંથકને લગતું કામકાજ શરૂ કર્યાં. પોતાના આંગણામાં પોતાના હાથે જ વાવેલું એક નાનું તાડવૃક્ષ ઊગેલું હતું. ઝાકળિયાં પાંદડાં પર કિરણ રેલાવતાં અને પડતાં રજતબિંદુઓને સુવર્ણના કોકડામાં ઢાંકી દેતા ખજૂર જેવા લાલ સૂર્યની કોર ક્ષિતિજ પરથી ફૂટી નીકળે તેની પ્રતીક્ષા કરતા તેઓ સૂર્યોદય પહેલાં હમેશા તે તાડવૃક્ષને પાણી પાતા.

તે સવારે પાદરીએ તાડવૃક્ષને પાણી પાવાનું કામ પૂરું કર્યું અને પાછા અંદર જવા જતા હતા એટલામાં એમણે પોતાની સમક્ષ ઉદાસ અને ચિંતાતુર દેખાતા લોકનું ટોળું જોયું; જેમાંના એક માણસે એમને આજીજીભર્યા સ્વરમાં કહેવાની હિંમત ધારણ કરી.

'ફાધર ! અમને ઉગારો ! બીજું કોઈ નહીં પણ તમે જ અમને ઉગારી શકો એમ છો. મારી પત્ની મરણપથારીએ છે અને તે એના છેલ્લા શ્વાસ મૂકે તે પૂર્વે આપની દુવાંની અપેક્ષા રાખે છે.'

'તે ક્યાં છે ?'

'બાજુના ગામમાં. સવારીઓ તૈયાર છે.' બે જીનઆચ્છાદિત ગધેડાં તેમને માટે રાહ જોતાં ઊભેલા દર્શાવી તેણે કહ્યું.

'હું આવવા તૈયાર છું, મારા દીકરાઓ.' પાદરીએ કહ્યું, 'જરા વાર થોભો જેથી હું મારા કામકાજની વ્યવસ્થા કરી લઉં અને મારા સાથીઓને જાણ કરી દઉં. પછી તમારી સાથે આવું.'

'સમય બિલકુલ નથી.' તેઓ એકી અવાજે બોલી ઊઠ્યા, 'સ્ત્રી મરવા પડી છે. આપણે કદાચ એની પાસે પહોંચવામાં ઘણા મોડા પડીએ. તમે સાચે જ અમારું ભલું કરનારા બની શકો અને મરણાસન્ન સ્ત્રીના દયાળુ તારણહાર થઈ શકો તો હમણાં ને હમણાં જ તમે અમારી સાથે ચાલો. એ સ્થળ બહુ દૂર નથી અને બપોરે સૂરજ માથા પર આવે તે પહેલાં તો આપને ત્યાં જઈને પાછા ફરીશું.'

'સારું, તો પછી આપણે હમણાં જ જઈએ !' પાદરી ઉત્કટ ઉત્સાહથી સંત થયા. તેઓ બે ગધેડાં નજીક ગયા, ટોળું તેની પાછળ થયું. એક ગધેડા પર પાદરી બેઠા અને બીજા પર મરણાસન્ન સ્ત્રીનો પતિ બેઠો અને તેઓ ઝડપથી ચાલી નીકળ્યા.

રસ્તે પાદરીએ કલાકો સુધી સતત પૂછ્યા કર્યું કે અઅપણે ક્યાં જઈ રહ્યા છીએ અને પેલા માણસોએ ગધેડાંને ડીફા મારતાં જવાબ આપ્યા કર્યો કે 'આપણે લગભગ તે સ્થળે આવી પહોંચ્યા છીએ.' એમ કરતાં કલાકો સુધી રસ્તો ખૂંદતાં છેક બપોર થયા ત્યારે ગામ દેખાયું. ભસતા કૂતરાના સાથમાં અને રહેવાસીઓના સત્કાર સાથે તેઓ ગામમાં પ્રવેશ્યા અને બધા લોકો ગામના એક ઘરના આંગણા તરફ ગયા. તેઓ પાદરીને એક વિશાળ ખંડમાં લઈ ગયા જ્યાં તેમણે એક સ્ત્રીને ખાટલામાં પડેલી જોઈ. એની આંખો ખંડની છતને એકી ટશે તાકી રહી હતી. પાદરીએ એને બોલાવી પણ એણે વળતો જવાબ આપ્યો નહીં કારણ કે તે મરણના દ્વાર નજીક હતી. તેથી તેમણે દુવા ઉચ્ચારવાનું શરૂ કર્યું અને પાદરીએ એ કામ ભાગ્યેજ પૂરું કર્યુ હશે ત્યાં તે સ્ત્રીએ જોરથી ઊંડો નિઃશ્વાસ નાખ્યો અને એકદમ ભારે ડૂસકાં ભરવા લાગી, એટલે પાદરીને થયું કે તે લગભગ પ્રાણ ત્યજવા નજીક છે.

પરંતુ એને બદલે એનાં પોપચાં હાલ્યાં અને આંખ ઊઘડી, એની નજર વ્યવસ્થિત થઈ, તે પડખું ફરી અને ધીમેથી બોલી : 'હું ક્યાં છું ? '

'તું તારા ઘરમાં છે.' આશ્ચર્ય પામેલા પાદરીએ જવાબ વાળ્યો.

'મને પાણી આપો.'

'કૂંજો લાંવો.' બાઈનાં સગાં બરાડી ઊઠ્યાં, 'પાણીનો લોટો લાવો.'

આજુબાજુના લોકો દોડ્યા અને પાણીનો કૂંજો લાવ્યા જેમાંથી પેલી સ્ત્રીએ સારું સરખું પાણી પીધું. પછી સારી પેઠે ઓડકાર ખાઈને બોલી :

'કંઈ ખાવાનું છે ? મને ભૂખ લાગી છે.'

ઘરનાં બધાં એને માટે ખાવાનું લાવવા માંડ્યા. આજુબાજુ રહેલા સૌની સ્તબ્ધ નજર

વચ્ચે તે સ્ત્રીએ ખાવાનું ગળચવા માંડ્યું. પછી તે ખાટલામાંથી ઊભી થઈ અને પાછી તદ્દન સારી અને તંદુરસ્ત હોય તેમ ઘરમાં આમતેમ ફરવા લાગી. આમ થવાથી લોકો 'ઓ ઈશ્વરના સંત ! તમારી દુવા ઘર પર ઊતરી અને મૃત્યુ પામેલી સ્ત્રી પાછી સજીવન થઈ.' 'અમે તમારા આ ઋણ બદલ અમારી કૃતજ્ઞતાની નિશાની જેવું પ્રતીક રૂપે શું આપી શકીએ ?' એમ બૂમ પાડતા, પાદરીના હાથ અને પગને ચુંબનોથી ભરી દેતા પાદરીને પગે પડવા લાગ્યા.

'મેં આભાર કે બદલાને લાયક ગણાય એવું કાંઈ કર્યું નથી.' હજુ પણ બનાવથી મૂંઝવણ અનુભવતા પાદરીએ કહ્યું, 'ઈશ્વરના સામર્થ્યે જ એ કર્યું છે.'

'તમને ઠીક લાગે તેમ કહો.' ઘરના માલિકે કહ્યું, ' આ ખરેખરો ચમત્કાર ઈશ્વરે તમારા હાથે સિદ્ધ કરવા ધાર્યું ઓ ઈશ્વરના સંત ! તમે અમારા ગરીબના દ્વારે આવ્યા અને અમારે માટે અત્યંત ગૌરવ અને શિષ્ટાચારની રીતે આપનું આતિથ્ય કરવાની અમારી ફરજ અદા કરવાની આપે અમને અનુમતિ આપવી જોઈએ.'

તેણે પોતાના મહેમાનના આરામ માટે ખંડ તૈયાર કરવાનો હુકમ કર્યો અને તેમાં તેમને રાખ્યા. જ્યારે જ્યારે પાદરીએ પાછા જવા માટે રજા માગી ત્યારે ઘરના માલિકે જે કંઈ પોતાના માટે પવિત્ર વસ્તુ હતી તેના સોગનપૂર્વક કહ્યું કે તે તેના શુકનવંતા મહેમાનને ત્રણ દિવસ પૂરા થયા વગર જવા દેશે નહીં. ઓછામાં ઓછું એટલું આતિથ્ય પોતાની પત્નીની જિંદગી બચાવનાર માટે મેળ ખાતું હતું. આ બધો વખત દરમિયાન તેણે પાદરીની ખાતરબરદાસ્ત કરી અને તેમના પ્રત્યે સન્માન દર્શાવ્યું. જ્યારે આતિથ્યનો સમય પૂરો થયો ત્યારે તેણે ગધેડા પર જીન નાખી તેના ઘરના બનાવેલા રોટલા, મસૂરની દાળ અને મરઘીના માંસની ભેટોથી ગધેડાને લાદી દીધો, વધારામાં પાદરીના હાથમાં પાંચ પાઉંડ દેવળના ભંડોળ માટે મૂકી દીધા. હજુ તો એ માંડ પાદરીને બારણા સુધી વળાવવા અને ગધેડા પર સવાર થવા મદદ માટે ગયો હશે તેટલામાં એક માણસ હાંફતો અને થાકેલો આવી પહોંચ્યો અને પાદરી નજીક ઢળી પડ્યો.

'ફાધર,' એણે આજીજીપૂર્વક કહ્યુંક 'તમારા ચમત્કારની વાત આજુબાજુનાં ગામમાં પ્રસરી ગઈ છે. મારા એક કાકા છે, જે મારા પિતા સમાન છે, તેઓ મરણપથારીએ છે. તેઓ તમારી દુવા પામવાની આશા સેવે છે. તો તેમની આશા પરિપૂર્ણ થાય ત્યાં સુધીમાં એમનો જીવ નીકળી ન જાય માટે ચાલો.'

'પણ મારા બેટા, હું તો ઘરે પાછા ફરવાની તૈયારીમાં છું.' પાદરીએ અસમંજસતાથી કહ્યું.

'આ કામ એવું છે કે એમાં સમય બહુ જશે નહીં. તમે મારી સાથે મારા કાકાને જોવા આવો નહીં ત્યાં સુધી, હું તમને નહીં જવા દઉં. ' પેલા માણસે ગધેડાની લગામ પકડી અને દોરવા લાગ્યો.

'તારા કાકા ક્યાં રહે છે ?'

'અહીં બહુ જ પાસે, થોડી મિનિટોનું જ અંતર.'

પાદરીને માન્યા વગર છૂટકો દેખાયો નહીં. તેઓ એક કલાકની મુસાફરી બાદ બીજે ગામ પહોંચ્યા. ત્યાં પાદરીએ પહેલા ઘરમાં જોયું હતું તેમ, એક માણસને પથારીમાં પડેલો જોયો, આજુબાજુ એનું કુટુંબ આશાનિરાશા વચ્ચે ઝોલાં ખાતું બેઠું હતું. પાદરીએ ત્યાં પહોંચી દુવા ઉચ્ચારી એટલામાં ચમત્કાર થયો; મરતો માણસ ઊભો થઈ ગયો અને ખાવાનું અને પાણી માગ્યાં. જે બન્યું તે જોઈ સ્તબ્ધ બનેલા લોકો આ પવિત્ર દૈવી પુરુષ તરફ અનિવાર્યપણે આતિથ્યની ફરજ અદા કરવા વહાલામાં વહાલી બાબતના સોગન ખાવા લાગ્યા - એટલે પૂરા ત્રણ દિવસનો મુકામ.

દરેક રીતે માન અને આદરનો આનંદ ભોગવતા પાદરી સાથે આતિથ્યનો સમય પૂરો થયો. પછી તેઓ પાદરીને ભેટસોગાદથી લાદીને ગામ બહાર વળાવતા હતા ત્યાં ત્રીજા કોઈ ગામનો માણસ આવ્યો અને જેમનો યશ આખા જિલ્લામાં ફેલાયેલો છે એવા એમને પોતાના ગામની થોડી વાર પણ મુલાકાત લઈ દુવા નવાજવા પધારવા કહ્યું.

પાદરી એ માણસ પાસેથી છટકવા તદ્દન અસમર્થ હતા જે ગધેડાને લગામ પકડી દોરી જ ગયો અને પાદરીને પોતાના ગામે પોતાને ઘરે લાવ્યો. ત્યાં તેમણે એક યુવાનને જોયો જે પાંગળો હતો. પાદરીએ એને સ્પર્શ કર્યો એટલામાં નાના મોટા સૌના આનંદના પોકાર અને ખુશાલીની કિકિયારી વચ્ચે તે પોતાના બન્ને પગે ખડો થઈ આમતેમ ફરતો થઈ ગયો. બધા લોકોએ ચમત્કાર સર્જનાર પ્રત્યે આતિથ્યની ફરજ બજાવવાના સોગન લીધા. તે આતિથ્ય તેમણે સારી રીતે કર્યું, ત્રણ રાત્રિઓ, ઓછી નહીં, જેમ બીજાઓએ કર્યું હતું તેમ. જ્યારે એ સમય પૂરો થયો ત્યારે લોકો મહેમાન પાસે ગયા અને તેમની પાસે જે કંઈ ભેટ હતી તેમાં હજી બીજી એટલી ઉમેરી કે તેના ભાર તળે ગધેડો લગભગ બેસી પડવા લાગ્યો.આગળનાં ગામોમાંથી મળેલી તેના કરતાં પૈસાની ભેટ પણ વધુ ઉદારતાથી આ લોકોએ આપી.જેથી અત્યાર સુધીમાં પાદરી પાસે લગભગ વીસ પાઉંડ ભેગા થયા.તેમણે એ પાકીટમાં મૂક્યા અને તેને કપડા નીચે છુપાવ્યું. પછી તેઓ ગધેડા પર સવાર થયા અને યજમાનને તેમણે પોતાના ગામ સુધી વળાવવા માટે કહ્યું, એટલે તેઓ બધા તેમની સાથે તેમના પાછળ ગધેડા પાછળ ચાલતા નીકળ્યા.

તેમણે સૌએ કહ્યું, 'અમારાં હૃદય તમારું રક્ષણ બનશે. અમારી જિંદગી તમારે માટે બાનમાં રહેશે, અમે તમને તમારા માણસોને સોંપીએ નહીં ત્યાં સુધી તમને છોડીશું નહીં. તમે અમારે માટે સોના જેટલા મોંઘા મૂલના છો.'

'હું તમને અગવડમાં તો મૂકું છું.' પાદરીએ કહ્યું, 'જો કે રસ્તો સલામત નથી અને આ ઈલાકામાં લૂંટારુ ટોળકીઓ ફેલાયેલી રહે છે.'

'ખરું છે.' તેમણે કહ્યું, 'અહીંતહીં એ લોકો ધોળે દિવસે માણસોનું અપહરણ કરે છે.'

'સરકાર પણ આ વ્યાપક દૂષણને દૂર કરવા અસમર્થ છે.' પાદરી બોલ્યા. 'મને ઘણાએ કહ્યું છે કે અપહરણકર્તા ટોળકીઓ નગરરસ્તે બસો અટકાવે છે, મુસાફરોને બરાબર તપાસે છે અને પૈસાપાત્ર લાગતા ગમે તે માણસને તેઓ ઉપાડી જાય છે. જેથી પછી તેઓ તેનાં સગાંઓ પાસે તેને છોડાવવા ભારે બદલાની માગણી કરી શકે. કેટલીક

વાર ખરેખર સુરક્ષા અધિકારીઓની હાજરીમાં આવું બને છે. મેં સાંભળ્યું છે કે એક વાર આવી એક બસ અટકાવવામાં આવી ત્યારે મુસાફરોમાં બે પોલીસો પણ હતા. જ્યારે ટોળકીએ પસંદ કરેલા મુસાફરોએ મદદ માટે પોલીસોને વિનંતી કરી ત્યારે પોલીસો લૂંટારાથી એટલા ભડકેલા હતા કે તેમણે અપહરણ માટે પકડાયેલા માણસને માત્ર એટલું જ કહ્યું કે 'જા ભાઈ, જા અને અમને જવા દે.'

વળાવવા આવેલા લોકો હસ્યા અને પાદરીને જણાવ્યું, 'ભય ન રાખશો. તમે અમારી સાથે છો ત્યાં લગી તમારા ગામમાં સલામત રીતે પાછા પહોંચશો ત્યારે જ તમે નીચે ઊતરશો.'

'હું જાણું છું તમે કેવા સજ્જન છો ! તમે માન અને ઉદારતાથી મને આભારવશ કર્યો છે.'

'એવું ના કહેશો, તમે અમારા માટે મોંઘા મૂલના છો.'

તે લોકો પાદરીના ગુણોનું સંકીર્તન કરતા અને તેમના ચમત્કારોનું વિગતવાર બયાન કરતા પાછળ ચાલતા રહ્યા. પાદરી એમના શબ્દો સાંભળતા હતા અને જે કાંઈ બન્યું તે વિશે વિચારતા હતા. છેવટે આશ્ચર્યથી બોલી ઊઠ્યા,'ખરેખર છેલ્લા થોડા દિવસથી મારાથી જે કંઈ બન્યું તે અસાધારણ હતું. એ શક્ય છે કે આ બધા ચમત્કારો મારી દુવાથી જ થયા ?'

'તમને એ વિશે શંકા છે ?'

'હું પયગંબર નથી કે માત્ર સાત દિવસમાં એ બધું સિદ્ધ કરું, સાચું કહીએ તો તમે જ મને આ ચમત્કારો કરવા માટે શક્તિમાન બનાવ્યો ! '

'અમે ?' બધા એકેક અવાજે બોલી ઊઠયા;'તમે શી વાત કરો છો ? '

'હા, તમે જ એનું મુખ્ય કારણ છો.'

'એવું તમને કોણે કહ્યું ?' તેઓ અરસપરસ ત્રાંસી નજર નાખતા બોલ્યા.

'એ તમારી શ્રદ્ધાથી થયું.' પાદરી ખાત્રીપૂર્વક બોલવા લાગ્યા,' શ્રદ્ધાએ જ તમને આ બધું સિદ્ધ કરવા સમર્થ બનાવ્યા છે. શ્રદ્ધાળુ આત્મામાં રહેલી શક્તિને તમે જાણતા નથી. શ્રદ્ધા એ જ શક્તિ છે. મારા દીકરાઓ, શ્રદ્ધા એ જ શક્તિ છે. ચમત્કારો તમારા હૃદયમાં ઊંડે દટાયેલા છે, જેમ ખડકમાં પાણી, અને માત્ર શ્રદ્ધા જ તેને બહાર ફૂટવાની તક આપે છે.'

પાદરી આ જ તાનમાં વાત કરતા રહ્યા, જ્યારે લોકો એમની પાછળ માથું ધુણાવતા હતા. તેઓ વધારે ને વધારે ભાવાર્દ્ર બનતા ગયા અને એમને એનો ખ્યાલ ન આવ્યો કે લોકો એક પછી એક, ખબર ન પડે એમ છટકી જવા માંડ્યા છે; તેઓ જ્યારે પોતાના ગામની હદમાં આવ્યા ત્યારે જ તેઓ ભાવદશામાંથી બહાર આવ્યા અને પોતાને વળાવવા આવનારાઓનો આભાર માનવા તેમણે પાછળ જોયું, પોતાને એકલા ભાળીને આશ્ચર્યથી અવાક્ બની ગયા.

પણ એમનું આશ્ચર્ય લાંબો વખત ટક્યું નહીં, કારણ કે તરત જ તેમણે એમના

કુટુંબને, એમના પાદરી બંધુઓને અને બીજા વરિષ્ટ પદાધિકારીઓને એમની તરફ ધસી આવતા, એમણે એમને ભેટતાં અને એમના હાથને ચૂમતાં ભાળ્યા. આનંદ અને પ્રેમનાં આંસુ એમના ગાલો પર વહેવા લાગ્યાં. એમાંના એકે પાદરીને ભેટતાં કહ્યું, 'છેવટે તમે અમારી પાસે સલામત રીતે પાછા ફર્યા ! તેમણે તેમનું વચન પાળ્યું. તમે જ્યારે પાછા વળ્યા છે તો પછી તેના બદલામાં ભલે એ લોકો પૈસા લઈ ગયા. ફાધર, તમે અમારે માટે, ગમે તેટલા પૈસા કરતાં, વિશેષ મહામૂલા છો.'

પાદરીને કાને 'પૈસા' શબ્દ પડતાં જ તેમણે આશ્ચર્યથી પૂછ્યું,:

' કેવા પૈસા ?'

'પેસા અમે ટોળકીને આપ્યા તે.'

'કઈ ટોળકી ?'

'જેણે તમારું અપહરણ કર્યું હતું તે. પહેલાં તો તેઓને હજારથી ઓછા પાઉંડમાં સંતોષ ન હતો, એમ જણાવતાં કે તમે તમારા વજન જેટલા સોનાના મૂલ બરાબર છો. અમે એમને એથી અડધા લેવા માટે વિનંતી કરી અને આખરે તેમણે એનો સ્વીકાર કર્યો અને અમે એમને દેવળના ભંડોળમાંથી પાંચસો પાઉંડ તમને બાનમુક્ત કરવા માટે આપ્યા.'

'પાંચસો પાઉંડ! ' પાદરી બરાડી ઊઠ્યા. 'તમે એ મારે માટે આપ્યા ! - એમણે એમ કહ્યું કે મારું અપહરણ કરાયું છે ? '

'હા, તમારા ગુમ થયાના ત્રણ દિવસ પછી કેટલાક લોકો અમારી પાસે આવ્યા અને કહ્યું કે એક દિવસ તમે આંગણામાં તાડ વૃક્ષને પાણી પાઈ રહ્યા હતા ત્યારે તમને ટોળકીએ અપહૃત કર્યા છે. તેમણે ખાત્રીપૂર્વક કહ્યું કે તમને છોડાવવા માટે પૈસા આપ્યા સિવાય તમારું મોત નિશ્ચિત છે - તમે જો પૈસા ચૂકવો તો તમને સાજાસમા પાછા સોંપવામાં આવશે.'

પાદરીએ જે કાંઈ બધું બન્યું હતું તે યાદ કરી આ શબ્દોનું અનુસંધાન તારવ્યું.

'ખરેખર, એથી બધું સમજાઈ જાય છે.' પોતાની સાથે જ વાત કરતા હોય તેમ તેઓ બબડ્યા. 'તે મૃતવત્ માણસો, તે માંદલા અને પાંગળા બધા જેઓ મારી દુઆથી ઊભા થઈ ગયા ! શી કીમિયાગીરી ! '

એમના સંબંધીઓ પાસે આવ્યા. એમનું શરીર અને એમનાં કપડાં તપાસી તેઓએ આનંદપૂર્વક કહ્યું,' તમારી સલામતી સિવાય કાંઈ મહત્ત્વનું નથી, ફાધર. અમે માનીએ છીએ કે તમારી અટકાયત દરમિયાન તેઓ તમારી સાથે ખરાબ રીતે ન વર્ત્યા હોય. તેઓએ તમને શું કર્યું ?'

તેમણે વ્યગ્રતાથી ઉત્તર આપ્યો,'તેમણે મારી પાસે ચમત્કારો કરાવ્યા. ચમત્કારો જે દેવળને મોંઘા પડી ગયા ! '

(જોનસન ડેવીસના અંગ્રેજી અનુવાદ પરથી)

શિરીષ પંચાલ

ટી.એસ.એલિયટનો કાવ્યવિચાર

ઓગણીસમી-વીસમી સદીના જે સર્જકવિવેચકોએ માત્ર પોતાની ભાષાના જ નહી પરંતુ ઘણી બધી ભાષાના સર્જનવિવેચન પર પ્રભાવ પાડ્યો છે તેમાં ફ્લોબેર, હેન્રી જેમ્સ, માલાર્મે, પૉલ વાલેરી, એઝરા પાઉંડ, એલિયટ વગેરેની ગણના સ્વાભાવિક રીતે કરી શકાય. ટી.એસ. એલિયટનું સ્થાન તેમાં મોખરાનું. અમેરિકામાં જાણીતા બનેલા વિવેચનાત્મક અભિગમ 'નવ્ય વિવેચન'ને ઘાટ અને દિશા આપવામાં તેમનો પરોક્ષ ફાળો ખૂબ જ મહત્ત્વનો રહ્યો છે.

નવ્ય વિવેચને માત્ર કૃતિની સંરચના તરફ ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું અને કૃતિનાં પ્રયોજનો -સર્જકનિષ્ઠ કે ભાવકનિષ્ઠ - બાજુ પર મૂક્યાં. એક રીતે જોઈએ તો કૃતિની રચનામાંથી પ્રગટતાં સાહિત્યિક મૂલ્યો પર વિશેષ ભાર આપ્યો પરંતુ એલિયટ આ દિશામાં ઘણી વાર જવા માગતા નથી. કોઈ કૃતિને ઇતર પ્રયોજનો હોઈ શકે કે નહીં એ મુદ્દો મોટે ભાગે વિવાદાસ્પદ રહ્યો છે, એટલે પ્રાચીન કાળથી જ આ બાબતે નાનાં મોટાં સમાધાનો કરવામાં આવ્યાં છે. એરિસ્ટોટલે ટ્રેજેડીના પ્રયોજન તરીકે કેથાર્સિસને ગણાવ્યું; સામાન્ય રીતે એ પ્રયોજન ભાવકનિષ્ઠ કહેવાય. પરંતુ ટ્રેજેડીની વ્યાખ્યામાં જ આ પ્રયોજનને ગૂંથીને આ પ્રાચીન ચિંતકે એને માત્ર સર્જકલક્ષી નહી પરંતુ કૃતિસંરચનાલક્ષી બનાવ્યું. (વિગતવાર ચર્ચા માટે જુઓ : પશ્ચિમનું સાહિત્યવિવેચન ખંડ -૧) ટી.એસ. એલિયટના એક જાણીતા નિબંધનું નામ છે 'સોશ્યલ ફંક્શન ઑફ પૉએટ્રી.' નવ્ય વિવેચન અને એનાથી પ્રભાવિત થયેલા સૌ કોઈ આ નિબંધના શીર્ષકથી જ ભડકે. કારણ કે કવિતાના કાર્યની ચિંતાનો એક અર્થ તો એ કેવી હોવી જોઈએ એવો થાય છે. 'કવિતાએ કશાનોય પ્રચાર ન કરવો જોઈએ, કવિતા કશાનુંય સંક્રમણ કરતી નથી અને જો તે કશાયનું સંક્રમણ કરતી હોય તો તે માત્ર કવિતાનું' : આ પ્રકારનાં વાક્યો નવ્ય વિવેચનનાં મુખ્ય ગૃહીતો તરીકે જોવા મળશે. શુદ્ધ કવિતાનો આદર્શ સિદ્ધ કરવા માટે આ અનિવાર્ય છે અને છતાં

એલિયટને કવિતા દ્વારા થતા પ્રચારમાં કશો વાંધો દેખાતો નથી.

પરંતુ કવિતાનું મુખ્ય પ્રયોજન કયું ? ભિન્ન ભિન્ન દેશોના સાહિત્યશાસ્ત્રોએ પણ કાવ્યના મુખ્ય પ્રયોજન તરીકે તો આનંદને જ સ્વીકાર્યો છે પણ એની સાથે સાથે બીજાં પ્રયોજનો સિદ્ધ થતાં હોય તો ? એટલે કવિતા કવિતાપણું સિદ્ધ કરી લીધા પછી અન્ય પ્રયોજન કર્તવ્ય પાર પાડતી હોય તો એની સામે બીજો કોઈ વાંધો ન હોવો જોઈએ.

પ્રાચીન સાહિત્યમાં તો મુખ્ય પ્રયોજનો ઉપરાંત ગૌણ પ્રયોજનોનો વિચાર મોટા ભાગના સર્જકોએ કર્યો જ હતો; આધુનિક યુગમાં 'ધ ગ્રેપ્સ ઑફ રૉથ' (જ્હોન સ્ટાઈનબૅક) નવલકથા તો આ ગૌણ પ્રયોજનોની સિદ્ધિ માટે ખૂબ જાણીતી બની હતી અને તેણે પોતાની કળાત્મકતા ગુમાવી ન હતી. હવે પ્રશ્ન એ થાય કે નરી પ્રચારાત્મક કૃતિઓ શા માટે સફળ થઈ શકતી નથી ? એનો એક ઉત્તર એલિયટની મદદથી એ આપી શકાય કે સાચી કવિતા પ્રસંગ પૂરો થઈ ગયા પછીય ટકી રહેતી હોય છે અને કવિતાનો પ્રભાવ કવિતા હોવાને કારણે જ વિશેષ માત્રામાં પડતો હોય છે, આ વાતની જાણ મોટા ભાગના વાચકોને પડતી હોતી નથી. બીજા શબ્દોમાં કાવ્યત્વના અભાવે કશી પ્રભાવકતા સંભવી જ શકતી નથી.

વળી આની સાથે એક બીજો મુદ્દો સંકળાયેલો છે : કાવ્યમાં રૂપરચનાનું મહત્ત્વ કે સામગ્રીનું ? જો પ્રચારાત્મકતાના મુદ્દાને વચ્ચે લાવવો હોય તો પ્રચાર સામગ્રી દ્વારા થતો હોય છે. પરંતુ એક જમાનામાં સૂત્ર ગાજ્યું હતું કે કવિતામાં 'હાઉ'નું મહત્ત્વ છે, 'વૉટ'નું નહીં; કવિ મેકલિશની કવિતાની પ્રથમ પંક્તિને તેના સંદર્ભની બહાર જઈને વારંવાર ટાંકવામાં આવેલી હતી કે

છૌંસ જર્રૅનગ ર્હી સીચહ મો મી.

એલિયટના મનમાં આ પ્રશ્ન વિશે થોડી દ્વિધા છે. એટલે તે કથયિતવ્ય - સામગ્રી અને રૂપરચના બંનેને સ્વીકારે છે. આ કથયિતવ્યની સંકુલતા -ગહનતા દ્વારા જ કોઈ કવિતાને 'મહાન' વિશેષણ લાગુ પાડી શકાય; એટલે એલિયટ કહે છે :'જ્યારે સંસ્કૃતિ નિરામય હોય છે ત્યારે દરેક કવિને પોતાના દેશવાસીઓને શિક્ષણના પ્રત્યેક સ્તરે કશુંક કહેવાનું હોય છે જ. ' (ઑન પૉએટ્રી ઍન્ડ પૉએટ્સ, ૨૦)

પોતાનાં આ પ્રકારના વિધાનનાં વિકૃત અર્થઘટનોની સંભાવના વિશે પણ તે ચિંતિત છે, એટલે જ બહુ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં જણાવે છે કે કવિતાનું પ્રાથમિક કાર્ય તો પોતાની ભાષા પ્રત્યે જ હોય છે : ભાષાનું રક્ષણ કરવું, ભાષાની માવજત કરવી અને ભાષાને વિસ્તારવી. આ વાતને વિવેચનની સૂત્રાત્મક ભાષામાં મૂકવી હોય તો કહી શકાય કે સર્જક પોતાના માધ્યમની શક્યતાઓને વિસ્તારે છે. આવી સીમાઓને વિસ્તારતા સર્જકની ઓળખ પ્રજાને થાય છે ખરી ? કવિ એની ઝાઝી ચિંતા કર્યા વિના પોતાની ભાષાને સજીવન કરતો જાય, વિશુદ્ધ કરતો જાય. કવિને વિશાળ શ્રોતાવર્ગ મળ્યો કે નહીં એની ચિંતા કરવાની ન હોય. કવિ તરીકે એલિયટના ભાવકોની સંખ્યા મર્યાદિત હતી; માયકોવ્સ્કી જેવા કવિઓ એલિયટના સામા છેડાના. એલિયટ તો માને છે કે ' જો કોઈ કવિને બહુ ટૂંકા ગાળામાં

વિશાળ શ્રોતાવર્ગ સાંપડે તો એ ઘટના શંકા પ્રગટાવે.' કારણ કે લાગણીનાં એનાં એ જ, પરિચિત રૂપ આપ્યા કરો તો જ કવિને વિશાળ વાચક વર્ગ મળે; બાકી અપરિચિતને, વિલક્ષણને પામી શકનારા ભાવકો તો ઓછા જ હોય. ક્યારેક કોઈ કવિતાનું પ્રાથમિક સ્તર સરળ હોય, એને કારણે વિશાળ શ્રોતાવર્ગ મળવાની સંભાવના નકારી ન શકાય, એવી રચનાઓના હાર્દમાં ઊંડે ઊતરવાની ક્ષમતા ઓછામાં હોય.

ટી.એસ.એલિયટ અને એઝરા પાઉંડ - બન્ને સમકાલીન. બન્ને ખમતીધર અને છતાં એલિયટના વણછામાં પાઉંડ જાણે સાવ ઠીંગરાઈ ગયેલા લાગે. શક્ય છે કે પાઉંડે જે રીતે બીજા વિશ્વયુદ્ધ વખતે અમેરિકાની યુદ્ધનીતિ સામે ખુલ્લેઆમ બળવો પોકાર્યો અને મિત્રરાજ્યોના દુશ્મન ઇટલીમાં જઈને અમેરિકાની સામે વાયુપ્રવચનો આપ્યાં તેને કારણે આમ બન્યું હોય. પાઉંડે 'મેઈક ઇટ ન્યૂ'નો આદેશ આપ્યો. વળી, આધુનિક કળાના પ્રભાવે કરીને ભૂતકાળને બાજુ પર મૂકવાની વાત તો ધીમે ધીમે પ્રચલિત થઈ જ રહી હતી. આ બધાંની સામે એલિયટ પરંપરાની વાત ખૂબ જ દૃઢતાથી મૂકી આપે છે.

છેક ૧૯૨૦માં પ્રગટ થયેલા 'ધ સેક્રેડ વુડ' નિબંધસંગ્રહમાં ગ્રંથસ્થ થયેલા 'પરંપરા અને વૈયક્તિક પ્રતિભા' (ટ્રેડીશન ઍન્ડ ઇન્ડીવીડ્યુઅલ ટેલૅન્ટ) લેખને ખૂબ જ પ્રસિદ્ધિ મળી છે. એ લેખમાં તેમણે બીજા પ્રશ્નોની ચર્ચાય કરી છે; વળી પરંપરાને લગતા પ્રશ્નો એલિયટનાં લખાણોમાં અવારનવાર ચર્ચાયા છે એટલે એ બધાને સંકલિત કરીને જોઈશું તો પરંપરાની વિભાવનાને વધુ સમજી શકાશે.

સામાન્ય રીતે પરંપરાની વિભાવનાની સામે મૌલિકતાની વિભાવનાને મૂકવામાં આવે છે. મૌલિકતાના પર્યાય માટે અંગ્રેજીમાં ઓરિજીનાલિટી શબ્દ વપરાય છે. આમ સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી શબ્દો વાસ્તવમાં મૂળને જ સૂચવે છે અંને છતાં પરંપરા અને મૌલિકતા શબ્દો એકબીજાથી વિરુદ્ધ હોય એમ માની લેવામાં આવે છે. કોઈને પરંપરાનુસારી કે પરંપરાવાદી કહેવું એ જાણે આપણા સમયમાં ગાળ ગણાવા માંડી. આધુનિકતાનું એક લક્ષણ પરંપરાભંજકતા ગણવામાં આવ્યું હતું. આ સંજોગોમાં એલિયટે પરંપરાની વિભાવનાની ગૌરવપ્રદ સ્થાપના કરવાનું કાર્ય ઉપાડ્યું.

એલિયટની આ વિભાવના ભાવકલક્ષી કે વિવેચકલક્ષી કરતાં સર્જકલક્ષી વિશેષ છે. તેમની દૃષ્ટિએ જે કોઈ કવિ પચીસ વર્ષની ઉંમર પછી પણ કવિ તરીકે ટકી રહેવા માગતો હોય તેણે પોતાની પરંપરાને આત્મસાત્ કરવી પડે. પણ કવિએ કેટલી હદે આ પરંપરાને આત્મસાત્ કરવાની ? હોમરથી આરંભાતા ગ્રીક સાહિત્યથી માંડીને આધુનિક સાહિત્ય સુધીની પરંપરાને તેણે આત્મસાત્ કરવી પડે. એલિયટના આ દૃષ્ટાંતને ભારતીય પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂકીને કહી શકાય કે જે કવિ ગુજરાતી ભાષામાં સર્જન કરવા માગતો હોય તેણે વેદ-ઉપનિષદથી માંડી પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃત, પ્રાકૃત, અપભ્રંશ, મધ્યકાલીન, અર્વાચીન ગુજરાતી સાહિત્યને આત્મસાત્ કરવું પડે. દરેક સર્જકવિવેચકે પોતાના સ્થળની સમગ્ર સાંસ્કૃતિક પરંપરાને આત્મસાત્ કરવી પડે. વળી, જે માધ્યમમાં સર્જક કામ કરતો હોય તે માધ્યમને

આત્મસાત્ કરવાનો અર્થ પણ એની સાથે સંકળાયેલી બધી પરંપરાને આત્મસાત્ કરવાની એવો થાય.

એલિયટની આ વિચારણાની સાથે ગાંધી યુગના સુંદરમ્‌ની કાવ્યવિભાવના સરખાવવા જેવી છે. 'અર્વાચીન કવિતા'માં કવિ નરસિંહરાવ દિવેટિયાને નિમિત્તે તેઓ જણાવે છે કે '... એવી રીતે ભૂતકાળમાં ક્યાંય પણ મૂળ ન નાખેલી કવિતાવૃત્તિ, સર્જકમાં અસાધારણ પ્રતિભાબળ હોય તો પણ, ભૂતકાળની કળાપરંપરા સાથે અમુક અંશમાં દૃઢ અનુસંધાન પામ્યા વિના ભાગ્યે જ કંઈ મૂલ્યવાન કાર્ય કરી શકે છે.'

ગુજરાતી સાહિત્યના અર્વાચીન યુગના આરંભે જોવા મળેલા સુધારક યુગ અને પંડિત યુગને જ્યારે સરખાવીએ છીએ ત્યારે સ્વાભાવિક રીતે જ પંડિત યુગની સિદ્ધિઓ આપણને વિશેષ આકર્ષી જાય. આનું કારણ એ નથી કે પંડિત યુગના સર્જકો વિદ્યાપીઠોમાં શિક્ષણ લઈને આવ્યા હતા. પરંતુ સુધારક યુગે એક અથવા બીજા કારણે પોતાના મધ્યકાલીન વારસાને આગળ વિસ્તારવાનું યોગ્ય માન્યું ન હતું. જે નવા સાહિત્યપ્રકારો આવ્યા - ખાસ તો નવલકથા જેવા - તે બ્રિટીશ પરંપરાને અનુસરતા હતા; મોટા ભાગની કૃતિઓ રૂપાંતરો, અનુવાદો હતી. આવું ચિત્ર ભારતની બીજી ભાષાઓમાં પણ જોવા મળતું હતું. એટલે સાહિત્યકાર આ પ્રદેશની પરંપરાઓ સાથે જેટલી હદે સંકળાવો જોઈતો હતો એટલી હદે સંકળાયો ન હતો. કેટલાક આવી ઘટના માટે સંસ્થાનવાદી માનસને જવાબદાર લેખે છે, પણ પંડિત યુગના સર્જકો-વિચારકો બહુ જલદી સંસ્થાનવાદી માનસની મર્યાદાઓ ઓળખી ગયા. મધ્યકાલીન કવિતાએ પોતાનો સાંસ્કૃતિક વારસો જાળવી રાખ્યો હતો; ત્યારેય શાસકો વિધર્મી હતા. મુસ્લિમ સલ્તનતને કારણે તથા એના પ્રભાવ હેઠળ બીજા શાસકોએ ભારતીય સંસ્કૃતિ પર, સાંસ્કૃતિક વારસા પર આક્રમણ કર્યાં હતાં છતાં પરંપરા ટકી રહી હતી, જ્યારે અંગ્રેજોએ કોઈ ધર્મસ્થાનો પર કે પરંપરાગત કળા ઉપર સીધી રીતે આક્રમણો કર્યાં ન હતાં પરંતુ તેમની સૂક્ષ્મ નીતિઓના કારણે ધીમે ધીમે એ બધી કળાપરંપરાઓ ખતમ થતી ગઈ. આ વિનાશ વધારે ગંભીર હતો અને એનાં માઠાં પરિણામ છેક અત્યાર સુધી આપણે ભોગવી રહ્યા છીએ.

પંડિત યુગને અંગ્રેજો દ્વારા આ સંસ્થાનવાદી માનસની જાણ થઈ ન હતી, પણ એ યુગના સાહિત્યકારોએ સંસ્કૃત સાહિત્ય સાથેનો, લાંબા સમયથી તૂટી ગયેલો, નાતો પાછો બાંધ્યો; પંડિત યુગની સિદ્ધિ પાછળ આ રીતે જોવા જઈએ તો પરંપરાને આત્મસાત્ કરવાનું વલણ જવાબદાર છે એમ માનવું પડે. આ રીતે પણ એલિયટપુરસ્કૃત પરંપરાનું મૂલ્ય સમજી શકાય.

એલિયટની દૃષ્ટિએ આ પરંપરા વારસામાં ન મળે, એને માટે સર્જકે પુરુષાર્થ કરવો પડે. સમગ્ર 'વિવેકસોપાનપરંપરા' આત્મસાત્ કરવી પડે. આ સૂઝ દ્વારા જ ઐતિહાસિક સૂઝ પ્રાપ્ત થઈ શકે. આનું કારણ આપતાં એલિયટ જણાવે છે : કોઈ પણ કવિ કે કળાકાર સાવ એકલવાયા બનીને પોતાની કૃતિનો મર્મ પ્રગટાવી શકતો નથી. એનું મહત્ત્વ મૃત કવિઓ, કળાકારોના સન્દર્ભે જ સંભવી શકે છે.' ભૂતકાળના સર્જકોએ માધ્યમ સાથે કેવા

પ્રકારનો વ્યવહાર કર્યો છે અને એમણે માધ્યમ તથા સાહિત્યસ્વરૂપની સીમાઓ ક્યાં સુધી વિસ્તારી છે એ જ્યાં સુધી જાણીએ નહીં ત્યાં સુધી ભાગ્યે જ કશું નવું અર્પી શકાય. પ્રશ્ન એ થાય કે આ પ્રકારની વિચારણાને વિવેચનના ઐતિહાસિક અભિગમ હેઠળ સાંકળવી કે નહીં ? એલિયટ તો આને ઐતિહાસિક અભિગમ લેખવાને બદલે સૌન્દર્યશાસ્ત્રીય અભિગમ તરીકે ઓળખાવે છે. પરંતુ સૌન્દર્યશાસ્ત્રની સમસ્યાઓ ઐતિહાસિકતાને બાજુ પર રાખીને ભાગ્યે જ ચર્ચી શકાતી હોય છે એનો ખ્યાલ રાખવો જોઈએ.

વળી, આપણે પૂર્વની કે પશ્ચિમની પ્રાચીન સાહિત્યપ્રણાલીઓ જોઈશું તો પણ આ વાત સ્વીકૃત થયેલી લાગશે. એલિયટની પરંપરા વિષયક વિભાવના સાવ નવી છે એમ કહી ન શકાય. લોન્જાઈનસે સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહ્યું હતું :'ગૌરવાન્વિત કે ભવ્ય કાવ્યબાનીની રચના વખતે આપણે આપણા મનને પ્રશ્ન પૂછવો જોઈએ કે આ જ વાત હોમરને કહેવાની આવી હોત તો કેવી રીતે કહી હોત ? પ્લેટોએ કે ડિમોસ્થિનસે એને કેવી રીતે ઊર્જસ્વિતાના સ્તરે પહોંચાડી આપી હોત ? અથવા એથીય આગળ વધીને કહેવું હોય તો એમ કહી શકાય કે આપણી રચના વાંચીને હોમરે, ડિમોસ્થિનસે કેવા પ્રત્યાઘાત આપ્યા હોત ? આપણી રચનાઓથી તેઓ કેવી રીતે પ્રભાવિત થયા હોત ? વળી, 'આવનારો પ્રત્યેક યુગ આ કૃતિને કેવી રીતે મૂલવશે તેનો વિચાર પણ કરવો જોઈએ. જે વ્યક્તિ પોતાના જીવન અને સમયને અતિક્રમી જવાના વિચારથી જ જો પીછેહઠ કરતી હોય તો તેની રચનાઓ અપૂર્ણ, અપરિપક્વ છે એમ માની લેવાનું.'

આ રીતે લોન્જાઈનસે પ્રત્યેક સર્જકે એક બાજુ ભૂતકાળ તરફ અને બીજી બાજુ ભવિષ્ય તરફ સભાન દૃષ્ટિ રાખવી જોઈએ એવો આગ્રહ રાખ્યો હતો(જુઓ : શિરીષ પંચાલકૃત પશ્ચિમનું સાહિત્યવિવેચન, ખંડ :૧માં લોન્જાઈનસ પરનું પ્રકરણ).

આમ જોઈએ તો પરંપરા માત્ર ભૂતકાળ સાથે જ નહિ પણ ભવિષ્ય સાથે સંકળાયેલી છે. એલિયટની વિભાવના પણ ભૂતકાળને અને ભવિષ્યને આવરી લે છે. સાર્ત્ર જેવા ચિંતકે ભવિષ્યની ચિંતા સર્જકે નહિ કરવી જોઈએ એમ કહીને સર્જક તો માત્ર પોતાના સમકાલીનો માટે જ લખે છે એમ ભારપૂર્વક જણાવ્યું હતું. પરંતુ જો ભવિષ્યની ચિંતા ન કરીએ તો આપણો ભૂતકાળ આપણો નથી રહેતો; એ મૃત સંસ્કૃતિનો ભાગ બની જાય છે. આનો અર્થ એ થયો કે ક્યાંય પણ સાતત્યભંગ થવો ન જોઈએ. કહેવાની જરૂર નથી કે આ સાતત્યભંગવાળી વાતને સ્થૂળ રીતે ઘટાવવાની ન હોય

પરંપરાની સાથે વૈયક્તિક પ્રતિભા કઈ રીતે સંકળાયેલી છે એ મુદ્દો પણ વિચાર માગી લે છે. એલિયટ માને છે કે જ્યારે કોઈ નવી કૃતિ રચાય છે ત્યારે એની બધી જ પુરોગામી કળાકૃતિઓને એ પ્રભાવિત કરી મૂકે છે. પ્રવર્તમાન કૃતિઓ જે આદર્શ વ્યવસ્થા ઊભી કરે છે એને નવી કૃતિ બદલી નાખે છે. અહીં એલિયટ 'નવી કૃતિ' શબ્દો સ્થૂળ અર્થમાં પ્રયોજતા નથી. જે કૃતિ પાછળ વૈયક્તિક પુરુષાર્થ હોય, જે કૃતિ ગણનાપાત્ર પુરવાર થવાની હોય તે 'નવી કૃતિ'.

આની કેટલીક સામાન્ય ઉપપત્તિઓ સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ. સર્જકે ભૂતકાળને આત્મસાત્ કર્યો છે માટે જ તે કોઈ નવી, મહત્ત્વની પુરવાર થાય એવી કૃતિ રચી શકે છે. આ રીતે સર્જક ભૂતકાળથી પ્રભાવિત તો હોય જ; ભૂતકાળને આત્મસાત્ કરવાનો અર્થ એને અનુસરવું એવો થતો નથી. એ આત્મસાત્ કરીને એનાથી કેવી રીતે જુદા પડવું એ કવિકર્મનો એક ભાગ ગણાય. અહીં એક ભયસ્થાન ઊભું થાય છે. જેઓ કવિને સહજસ્ફુર્ત માને છે તેમને આની સામે વાંધો હોઈ શકે. ઘણું જ્ઞાન ક્યારેક કવિપ્રતિભાને નુકસાન કરે છે, કવિપ્રતિભાને મુરઝાવી પણ નાખે છે. આ વાતનો અંદેશો એલિયટને હતો જ. એટલે તે જ્યારે કહે છે કે કવિને ભૂતકાળનું જ્ઞાન હોવું જોઈએ ત્યારે એ જ્ઞાન સ્થૂળ તો નથી જ. વળી, જ્ઞાન આત્મસાત્ કરવાની સૌની રીત પણ નિરનિરાળી હોય છે. કેટલાક સર્જકો અનાયાસ - સહજ રીતે જ્ઞાન પામી લે અને કેટલાકને ખૂબ જ પરિશ્રમ કરવો પડે. આ માટે એલિયટ શૅક્સપિયરનું દૃષ્ટાંત આપે છે. પ્લુટાર્ક પાસેથી ઇતિહાસનું જે જ્ઞાન શૅક્સપિયરે મેળવ્યું તે જ્ઞાન સમગ્ર બ્રિટીશ મ્યુઝિયમમાંથી કોઈ મેળવે એના કરતાંય વિશેષ હતું.

વળી ભૂતકાળ આવા કોઈ સર્જકની પ્રતિભાવાન રચનાથી બદલાતો હોય છે. ગુજરાતીમાંથી દૃષ્ટાંત આપવાનો પ્રયત્ન કરીએ. ધારો કે આપણે પ્રહ્લાદ પારેખ, રાજેન્દ્ર શાહ જેવા ગુજરાતી સર્જકો પૂર્વેના સમયની વાત કરીએ. નર્મદથી ત્રીસીના કવિઓ સુધીની ગુજરાતી કવિતાનો એક આલેખ બંધાઈ ગયો છે. એ પછીના તબક્કે પ્રહ્લાદ પારેખ અને રાજેન્દ્ર શાહ 'બારીબહાર' અને 'ધ્વનિ' લઈને આવે છે. આ બન્નની બળવાન, નોખી કવિતા પુરોગામી ગુજરાતી કવિતાને જોવાની આપણી દૃષ્ટિ બદલી નાખે છે; પુરોગામી કૃતિઓ વિશે કેટલાક પ્રશ્નો વિચારવાનું થાય છે. બીજા શબ્દોમાં પુરોગામી કૃતિનું અસ્તિત્વ અનુગામી કૃતિઓ બદલી નાખે છે. આ પરિવર્તિત થતા અસ્તિત્વની વાત સાહિત્યના ઇતિહાસમાં આવે. રાજેન્દ્ર શાહની કૃતિઓએ પુરોગામી કૃતિઓનાં અસ્તિત્વ બદલી નાખ્યાં તો બીજી બાજુએ લાભશંકર ઠાકર, ગુલામમોહમ્મદ શેખ, સિતાંશુ યશશ્ચંદ્રની કૃતિઓએ રાજેન્દ્ર શાહની કૃતિઓનાં અસ્તિત્વને બદલી નાખ્યાં એમ કહી શકાય.

અહીં પ્રશ્ન થાય કે જે સર્જકની રચનાઓ ભૂતકાળની રચનાઓને આટલી બધી હદે પરિવર્તિત કરતી હોય તે સર્જકની વ્યક્તિતા કેવા પ્રકારની હોવી જોઈએ. એલિયટે પોતાની ઓળખ આપતાં જણાવ્યું હતું કે હું ક્લાસિકલ પરંપરાનો સર્જક છું. રોમેન્ટિકોએ વૈયક્તિક સ્વતંત્રતાનો ખૂબ જ આગ્રહ રાખ્યો હતો એની પ્રતિક્રિયા રૂપે આ વિચારને જોવો જોઈએ કે નહીં એ વાતને અત્યારે બાજુ પર રાખીએ.

જો પરંપરાને આત્મસાત્ કરવાનો પ્રશ્ન મહત્ત્વનો બનતો હોય તો સાથે સાથે સર્જકને માટે યુગચેતનાનો પ્રશ્ન પણ એટલો જ મહત્ત્વનો. આમ ભૂતકાળની પરંપરા અને સાંપ્રત યુગચેતના - સ્વકીય વ્યક્તિતાની તુલનાએ આ બન્ને વસ વધુ કિમતી. એટલે સર્જકે પોતાની વ્યક્તિતાની આહુતિ સતત આપતા જવાની. 'સર્જકનો વિકાસ એ સતત

આત્મસમર્પણની, વ્યક્તિતાના સતત લયની ઘટના છે.'

પરંપરા સાથે આ નિર્વૈયક્તિકતાની ઘટનાને કેવી રીતે સાંકળવી એવો સંભવિત પ્રશ્ન એલિયટ અગાઉથી વિચારી લે છે. નિર્વૈયક્તિકતાના સંદર્ભે કળા વિજ્ઞાનની સ્થિતિને પામે છે. આની તુલના કરવા માટે તેઓ રસાયણવિજ્ઞાનમાંથી દૃષ્ટાંત આપે છે. ગંધકનો તેજાબ બનાવવા માટે ઓક્સિજન અને સલ્ફર ડાયોક્સાઈડ ભરેલા પાત્રમાં પ્લેટીનમ મૂકવામાં આવે છે ત્યારે કયા પ્રકારની પ્રક્રિયા થાય છે ? આ રાસાયણિક પ્રક્રિયા પ્લેટીનમની ગેરહાજરીમાં થઈ શકતી નથી અને છતાં પ્લેટીનમ આ રાસાયણિક પ્રક્રિયામાં ભાગ લેતો જ નથી. રસાયણવિજ્ઞાનમાં આવા પદાર્થને ઉદ્દીપક કહેવામાં આવે છે. આ ઉદ્દીપક ગંધકનો તેજાબ બની ગયા પછી પણ યથાવત્ નિષ્ક્રિય અને તટસ્થ જ રહે છે. કવિચિત્ત આ પ્લેટીનમ જેવું નિષ્ક્રિય રહે છે. આ એક વિવાદાસ્પદ મુદ્દો છે. કારણ કે સર્જનપ્રક્રિયામાં કવિ અને તેનું ચિત્ત સક્રિય બનીને ભાગ લે છે જ.

કળાની નિર્વૈયક્તિકતાનો મુદ્દો પ્રાચીન કાળના કળાસાહિત્યમાં પણ ચર્ચાયેલો જોવા મળશે. વેદ, ઉપનિષદ, પુરાણ, લોકસાહિત્ય વગેરે નિર્વૈયક્તિક કળાનાં દૃષ્ટાંતો છે. અહીં સર્જકે પોતાની વ્યક્તિતાને કેન્દ્રમાં રાખી હોતી નથી. પરંપરાગત દૃશ્યકળાઓમાં પણ સર્જકો સંઘના એક ઘટક તરીકે, બીજાઓની સાથે મળીને રચનાઓ કરતા હતા. આવા સંજોગોમાં દરેક સર્જકની વૈયક્તિકતા પ્રગટાવવાનો કોઈ પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થાય નહીં એ સ્વાભાવિક છે. એક બાજુ લોકસાહિત્ય, પુરાણસાહિત્ય છે અને બીજી બાજુ કાલિદાસ, ભાસ, શૂદ્રક, ભવભૂતિ જેવા સર્જકો છે. આ બધા જ કવિઓની રચનાઓમાં જે તે સર્જકની આગવી વ્યક્તિતા પ્રગટ થઈ નથી એમ તો કોઈ કહેશે જ નહીં. ઉમાશંકર જોશી અને સુંદરમ્‌ની કવિતાનો અભ્યાસ કરનારા સૌ કોઈ આ બન્ને કવિઓની કવિતામાં રહેલી ભિન્ન લાક્ષણિકતા પારખી શકે છે. આ બન્ને કવિઓ એક જ યુગના, ખભેખભા મિલાવીને જીવનારા અને છતાં બન્નેની સૃષ્ટિ સાવ જુદી. આ કવિઓએ પોતપોતાની વ્યક્તિતા પ્રગટ કરી નથી એમ કહી ન શકાય.

એલિયટની પૂર્વે આવી નિર્વૈયક્તિકતાનો આગ્રહ રાખનારા ફ્રેન્ચ નવલકથાકાર ફ્લોબેર હતા. તેમણે કૃતિમાં સર્જક ક્યાંય દેખાવો ન જોઈએ એવો અત્યાગ્રહ રાખ્યો હતો. જેવી રીતે આ જગતમાં ઈશ્વર ક્યાંય દેખાતો નથી અને છતાં બધે એ અનુભવાય છે એવી રીતે સર્જક પણ ક્યાંય દેખાવો ન જોઈએ. ફ્લોબેરનું આ દૃષ્ટાંત પાછળથી જેમ્સ જોયૂસ પણ દોહરાવે છે. રૂપરચનામાં માનનારી વિવેચનાએ હમેશા આ વાતનો પુરસ્કાર કર્યો હતો; સર્જકની ઉપસ્થિતિ કળાને ગળે ટૂંપો દે છે. બીજી બાજુ ફ્લોબેરથી પ્રભાવિત હોવા છતાં વોલ્ટર પેટરે વૈયક્તિક કળાનો આગ્રહ રાખ્યો હતો. ફિનોમિનોલોજીથી પ્રભાવિત ચૈતન્યલક્ષી વિવેચને કવિવ્યક્તિતા ઉપર ભાર આપ્યો છે એ વાત જાણીતી છે.

વિજ્ઞાનના પ્રભાવે તટસ્થતાનો પ્રશ્ન સાહિત્યવિવેચનમાં હમેશા ચર્ચાતો રહ્યો છે એ વાત સાચી. આઈ.એ રિચડ્‌ર્ઝે વિવેચનને વિજ્ઞાનની, મનોવિજ્ઞાનની સમકક્ષ લઈ જવાના

પ્રયત્નો કર્યા હતા. વિવેચનની આ તટસ્થતા-નિર્વૈયક્તિકતાનો પ્રશ્ન પણ પુનર્વિચાર માગી લે છે. પરંતુ સર્જકવ્યક્તિત્વ સંપૂર્ણપણે લોપ થઈ જવું જોઈએ એવી એલિયટની વિચારણા સ્વીકારી શકાય એમ નથી.

એલિયટની એ વાત સાચી કે વિવેચનાનું લક્ષ્ય કૃતિ હોવું જોઈએ, કર્તા નહીં. સામાન્ય રીતે કવિ અને કવિતા : આ બે વચ્ચે જે પ્રકારનો ભેદ વિવેચને પાડવો જોઈએ તે વિવેચન પાડતું નથી અને એને કારણે કેટલાક પ્રશ્નો ઊભા થાય છે. સામાન્ય રીતે ભૂતકાળના કવિઓની રચનાઓની ચર્ચા દરમિયાન તેમની વ્યક્તિતાના પ્રશ્નને વચ્ચે લાવતા નથી પરંતુ સમકાલીન સર્જકોની ચર્ચા કરતી વખતે આ પ્રશ્ન ઘણું કરીને ઉપસ્થિત થાય છે. માત્ર કૃતિ ઉપર ધ્યાન આપો તો આ પ્રશ્ન નડતો નથી. એ રીતે કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન પાછળનો હેતુ શુદ્ધ હતો.

કૃતિનો કર્તા સાથે કયા પ્રકારનો સંબંધ હોય છે એ પ્રશ્નનો વિચાર સાથે સાથે કરવો જ પડે. એલિયટના જ શબ્દો જોઈએ :

'પરિપક્વ કવિચિત્ત અપરિપક્વ ચિત્ત કરતાં કઈ બાબતમાં જુદું પડે છે ? પરિપક્વ ચિત્ત વધુ રસપ્રદ હોય છે, એવા કવિને ઘણું બધું કહેવાનું હોય છે એ વાત નથી. પણ પરિપક્વ કવિ પાસે વિશુદ્ધ માધ્યમ હોય છે અને એ માધ્યમમાં વૈવિધ્યસભર લાગણીઓનાં નવાં નવાં સંયોજનો રચાય છે... જેમ કવિ વધારે પૂર્ણ હોય તેમ વેદનાની અનુભૂતિ કરનાર અને સર્જન કરનાર ચિત્ત અલગ અલગ હોય.'

સંસ્કૃત કાવ્યમીમાંસાએ કવિને પોતાનો અંગત ભાવ આલેખવાનો હોતો જ નથી એવી સ્પષ્ટતા તો કરી જ છે. એલિયટની આ ચર્ચા સાથે આનંદવર્ધન અને અભિનવગુપ્તની ચર્ચા સરખાવવા જેવી છે :

'એ પ્રતીયમાન અર્થ(રસ) જ કાવ્યનો આત્મા છે. એનું પ્રમાણ એ છે કે પ્રાચીન કાળમાં ક્રૌંચમિથુનના વિયોગમાંથી જન્મેલો શોક આદિ કવિના શ્લોકત્વને પામ્યો હતો.

'... વિવિધ શબ્દ અર્થ અને રચનાના પ્રપંચને લીધે સુંદર એવા કાવ્યનો એ જ સારભૂત એટલે કે પ્રાણ છે, અને તેથી જ સહચરી હણાતાં તેના વિયોગથી કાતર થયેલા ક્રૌંચના આક્રંદથી જન્મેલો શોક જ આદિકવિ વાલ્મીકિના શ્લોક રૂપે પરિણમ્યો. બેશક, એ શોક કરુણ રસનો સ્થાયી ભાવ છે. પ્રતીયમાનના (વસ્તુમાત્ર, અલંકાર વગેરે) બીજા ભેદો જોવામાં આવે છે. તેમ છતાં, તે બધા, રસભાવ વગેરેનું પ્રાધાન્ય હોવાથી, રસાદિ નામે જ ઓળખાય છે.

'... પ્રતીયમાન રસરૂપ અર્થ, એ જ કાવ્યનો આત્મા છે, વસ્તુમાત્ર અને અલંકારરૂપ પણ પ્રતીયમાન અર્થ હોય છે, પણ તે બન્ને પણ આખરે તો રસમાં જ પરિણમે છે. એટલે સાધારણભાવે એમ કહ્યું છે કે કાવ્યનો આત્મા ધ્વનિ છે અને એનું ઐતિહાસિક ઉદાહરણ વાલ્મીકિના શ્લોકનું છે કે ત્યાં ક્રૌંચદ્વન્દ્વના વિયોગથી જન્મેલો શોક આદિ કવિના શ્લોક રૂપે પ્રગટ થયો હતો. અહીં કારિકાનો અન્વય આ પ્રમાણે કરવાનો છે : પુરા ક્રૌંચદ્વન્દ્વવિયોગોત્થઃ શોકઃ આદિકવેઃ શ્લોકત્વમાગતઃ .આદિ કવિનો શોક શ્લોકત્વને

પામ્યો એવો અન્વય લેવાનો નથી. જો એમ ન કરીએ તો તો ક્રૌંચના દુઃખથી મુનિ પણ દુઃખી થયા એમ માનવું પડે. અને તો પછી રસ કાવ્યનો આત્મા છે એમ કહેવાનો અવકાશ જ ન રહે. એવો લૌકિક શોક કંઈ રસ ન કહેવાય. ઉપરાંત, જે પોતે સંતપ્ત હોય તે શ્લોક રચવાની સ્થિતિમાં જ ન હોય. અહીં જે શોક તે કરુણ રસના સ્થાયી ભાવરૂપ શોક છે, લૌકિક ભાવરૂપ શોક નથી.' (આનન્દવર્ધનનો ધ્વનિવિચાર : નગીનદાસ પારેખ, ૧૯)

એલિયટ ઊર્જસ્વિતાની પરંપરાગત વિભાવનાને પડકારે છે. લોન્જાઈનસના સમયથી મહાન વિચારો, લાગણીઓ, ભાવોની વાત વહેતી થયેલી છે. પરંતુ કૃતિની ભવ્યતા કે ઉદાત્તતાનો આધાર વાસ્તવમાં તો સર્જનપ્રક્રિયાની ઉત્કટતા પર, કવિચિત્તમાં લાગણીઓનાં થતાં સંયોજનો ઉપર રહ્યો હોય છે. જે વિવેચક નિર્વૈયક્તિક કળાનો પુરસ્કાર કરે એ આ જ દિશામાં દલીલ કરે. એલિયટની દૃષ્ટિએ કવિએ વ્યક્તિતાની અભિવ્યક્તિ કરવાની નથી હોતી પરંતુ માત્ર માધ્યમની અભિવ્યક્તિ કરવાની હોય છે. એ માધ્યમમાં જ કવિચિત્તમાં ઝીલાયેલી છાપ - અનુભૂતિઓ વિશિષ્ટ અને અણધારી રીતે સંયોજાતી હોય છે. સામાન્ય રીતે માનવીને મન જે છાપ-અનુભૂતિઓનું મહત્ત્વ હોય તે કવિતામાં જરાય સ્થાન ન ધરાવે એવું બને અને કવિતામાં જેમનું સ્થાન હોય તે માનવજીવનમાં સાવ તુચ્છ ગણાય એવી પણ શક્યતા છે.

કોઈ સર્જકના જીવનમાં બનેલી ઘટનાને કારણે જાગતા ભાવથી કવિ મહાન બની જતો નથી. કાવ્યમાં નિરૂપિત ભાવ સંકુલ હોઈ શકે પરંતુ આ સંકુલતા એક જુદી વસ છે અને જેમના અંગત જીવનમાં સંકુલ ભાવો પ્રગટતા હોય છે એવા લોકોના ભાવની સંકુલતા જુદી વાત છે.

કવિ નવા ભાવ પ્રગટ કરતો હોય છે એવી પણ એક માન્યતા છે. એની સામે એલિયટ ચેતવે છે. કવિનું કાર્ય નવા ભાવની શોધમાં નીકળવાનું નથી પરંતુ સામાન્ય ભાવને કાવ્યમાં જુદી રીતે આલેખવાનું છે. આ રીતે જોવા જાઓ તો વર્ડ્ઝવર્થની 'સ્વસ્થતાની પળોમાં સંચિત થયેલા ભાવ'ની વાત પણ પૂરી સાચી નથી. કવિચિત્તમાં જે પ્રક્રિયા ચાલે છે એમાંથી જ કશું અસામાન્ય નીપજી આવે છે એના પર એલિયટ અવારનવાર ભાર મૂકે છે. આ પ્રક્રિયા સભાન ભૂમિકાએ જ ચાલે છે. આનો અર્થ એ નથી કે અસંપ્રજ્ઞાત સ્તરે કશું ચાલતું નથી, ખરાબ કવિ જ્યાં અસંપ્રજ્ઞાત રહેવું જોઈએ ત્યાં સંપ્રજ્ઞાત અને જ્યાં સંપ્રજ્ઞાત રહેવું જોઈએ ત્યાં અસંપ્રજ્ઞાત રહે છે. આ ન થાય ત્યાં કવિ વૈયક્તિક રહે છે, પોતાની વાત આ નિબંધમાં પૂરી કરતાં એલિયટ કહે છે :

'કવિ ઉપરથી આપણું ધ્યાન કવિતા ઉપર દોરાય એ આવકારદાયક છે. એનાથી કવિતાનો - સારી ખરાબ કવિતાનો વાસ્તવિક અંદાજ આવી શકશે. કાવ્યમાં અનુભૂતિની નિષ્ઠાને સમજી શકનારા ઘણા ભાવકો મળશે, રચનારીતિની ઉત્તમતા પારખનારા ઓછા ભાવકો સુદ્ધાં મળી આવશે પરંતુ વિશિષ્ટ ભાવની અભિવ્યક્તિ - અર્થાત્ જે ભાવ કવિતામાં

જ જીવતો હોય છે અને કવિના ઇતિહાસમાં જે જીવતો નથી એવા ભાવની - પરખનારા બહુ ઓછા મળશે. એટલે કળામાં અનુભૂતિ બિનંગત હોય છે. કવિ જ્યાં સુધી માત્ર વર્તમાનમાં જ નહિ પરંતુ ભૂતકાળની વર્તમાનતામાં જીવતો ન થાય; જ્યાં સુધી માત્ર મૃત નહીં પણ જેઓ જીવંત છે એમનાથી સભાન ન થાય ત્યાં સુધી તે કવિકર્મને સમજી નહીં શકે.'

વૈયક્તિકતાનો મુદ્દો આ રીતે જુદા પ્રકારનો બને છે. એલિયટ શૈલી એટલે જ વ્યક્તિત્વ જેવા સૂત્રનો વિરોધ કરે છે પરિણામે એ પ્રશ્ન હવે રહેતો નથી. કવિના અંગત જીવનમાં ગમે તેટલું મૂલ્યવાન હોય પરંતુ જ્યાં સુધી કવિતામાં એ ધબકતું ન થાય ત્યાં સુધી એનો કશો અર્થ નથી. સર્જકનો ઓછાયો કૃતિ પર પડેલો ન હોવો જોઈએ, નહીંતર કૃતિ વણસી જાય છે. વળી, 'ભૂતકાળની વર્તમાનતાનો અર્થ એટલો જ કે જે ભૂતકાળનો વારસો એ ઝીલીને બેઠો છે, એ ભૂતકાળ કશો અશ્મિભૂત અવશેષ નથી, એ ભૂતકાળ ભૂતકાળ મટી જઈને વર્તમાન સાથે સંવાદ કરી શકે એટલી હદે જીવંત થઈ ઊઠતો હોય છે, એલિયટે પોતે શું કર્યું હતું એ પણ જોવા જેવું છે. એમના એક નિબંધનું શીર્ષક છે :'મેટાફિઝીકલ પૉએટ્સ.' આ કવિઓને અંગ્રેજી ભાષાનામોટા ભાગના ભાવકોએ માંડી વાળ્યા હતા અને એ દિવસોમાં વિસરાઈ ગયા હતા. એલિયટે પોતાની કવિસંવેદના સાથે એ કવિઓની રચનાઓમાં જોવા મળેલી સંવેદના સાથે કશોક સંવાદ અનુભવ્યો અને એમનું મહત્ત્વ સ્થાપી આપ્યું; એ કવિઓએ રચનારીતિનાં કેટલાંક મહત્ત્વનાં પાસાં એલિયટને શીખવ્યાં; તેમણે એમના વિશે લખીને માત્ર પોતાની જ કવિતાનું નહીં પરંતુ ભવિષ્યમાં લખાનારી કવિતા સાથે એમનું અનુસંધાન રચી દીધું. પરંપરા આ રીતે વિસ્તરે છે એ વાતની તેમને પોતાને પણ પ્રતીતિ થઈ. એલિયટને કારણે જ 'નવ્ય વિવેચન'ના પ્રમુખ વિવેચક ક્લીન્થ બ્રુક્સે આ કવિઓની કૃતિઓ પર સમર્થ વિવેચનો આપ્યાં.

પરંપરાવિષયક વિભાવનાનો તંતુ એલિયટ છેક સુધી ટકાવી રાખે છે. 'ધ સોશ્યલ ફંક્શન ઑફ પૉએટ્રી' નામના નિબંધમાં તેઓ પરંપરાની વિભાવના ફરી ચર્ચે છે. મહાન કવિઓની રચનાઓમાં એવાં ઘણાં પાસાં હોય છે જે તરત જ પ્રકાશમાં આવતાં નથી, સદીઓ પછીના કવિઓને પ્રભાવિત કરતાં રહે છે; આનો અર્થ એ થયો કે જે ભાષા જીવંત છે એને પ્રભાવિત કરે છે. આમ જો કોઈ કવિ શબ્દનો કેવી રીતે ઉપયોગ કરવો એ શીખવા માગતો હોય તો તેણે શબ્દના પરખંદાઓએ શબ્દનો કેવી રીતે ઉપયોગ કર્યો હતો એ શીખવું જોઈએ.

બીજી રીતે આ વાત સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ. વાલ્મીકિ-વ્યાસે જ્યારે મહાકાવ્યો રચ્યાં ત્યારે એમણે સર્જક તરીકે જ નહીં પરંતુ અર્થઘટનકાર તરીકે, મુખપરંપરાથી ચાલી આવેલી લોકકથાઓના સંકલનકાર તરીકેની કામગીરી બજાવી હતી. કાલિદાસમાં, ભવભૂતિમાં વાલ્મીકિ નવેસરથી પ્રગટ્યા. એક વાલ્મીકિ જે હતા તે, બીજા વાલ્મીકિ કાલિદાસ સુધીની પેઢીઓએ જે રીતે જોયા - સમજ્યા તે અને ત્રીજા વાલ્મીકિ કાલિદાસે જે રીતે જોયા તે; આમ.કરતાં કરતાં આપણે છેક વીસમી સદી સુધી આવી પહોંચીએ

છીએ. ગુજરાતી સાહિત્યમાં ન્હાનાલાલ, નરસિંહરાવ દિવેટિયા ઉમાશંકર જોશીની કવિતામાં સ્થૂળ અને સૂક્ષ્મ રૂપે જોવા મળશે. કાન્તમાં 'ક્લાન્ત કવિ'ના સર્જક બાલાશંકર કંથારિયા; સુંદરમ્‌માં કાન્ત; રાજેન્દ્ર શાહમાં સુંદરમ્ : પરંપરા આ રીતે વિસ્તરતી વિસ્તરતી આગળ વધે છે. આ કવિઓનાં જે દૃષ્ટાંતો લીધાં એ બધા કવિઓ સ્વકીય મુદ્રાઓ ઉપસાવનારા અને છતાં પરંપરાને આત્મસાત્ કરનારા, જેઓ પરંપરાને આત્મસાત્ કરતા નથી તેમની કૃતિઓ બહુ જલદી વિસરાઈ જતી હોય છે.

પરંપરાને આત્મસાત્ કરીને રચાયેલી કવિતા દ્વારા સરવાળે તો સમગ્ર ભાષાને, પ્રજાને લાભ થવાનો. અહીં એલિયટ એક બીજી મહત્ત્વની વાત કરે છે. આજે આપણે ફરિયાદ કરીએ છીએ કે કવિતા સમકાલીન સમાજમાંથી બહિષ્કૃત થઈ છે; બહુ ઓછા લોકો કવિતાનું વાચન કરે છે પરંતુ એલિયટની દૃષ્ટિએ મોટા ભાગની પ્રજા કવિતા ન વાંચે તો પણ એ પ્રજાને કવિતા દ્વારા તો લાભ થતો જ હોય છે; કારણ કે કવિઓ દ્વારા ભાષા અવારનવાર સજીવન થતી આવે છે અને આ રીતે સજીવન થયેલો કવિશબ્દ પ્રજા પાસે એક અથવા બીજી રીતે આવી ચઢે છે. એલિયટની દૃષ્ટિએ નિરામય સમાજમાં એક ઘટક અને બીજા ઘટક વચ્ચે આદાનપ્રદાન થાય છે. આ આદાનપ્રદાનને એલિયટ બહુ વિશાળ અર્થમાં કાવ્યના સામાજિક પ્રયોજન તરીકે ઓળખાવે છે.

(અપૂર્ણ)

કલિકા શાહ

ટૉમસ હાર્ડી અને પન્નાલાલ પટેલ

કોઈ પણ સાહિત્યકારને પોતાની અભિવ્યક્તિ માટે એક ચોક્કસ પ્રકાર નક્કી કરવો પડે છે. તે કાવ્ય, નાટક, નવલકથા કે ટૂંકી વાર્તા ગમે તે હોઈ શકે. આમાં પણ પેટાપ્રકારો છે તે સુવિદિત છે. જેમ કે, કાવ્ય એ મહાકાવ્ય, આખ્યાનકાવ્ય, ખંડકાવ્ય કે ઊર્મિકાવ્ય હોઈ શકે. નવલકથા સામાજિક, ઐતિહાસિક કે પ્રાદેશિક વગેરે હોઈ શકે. દરેક સાહિત્યકારનું અમુક ચોક્કસ સાહિત્યપ્રકારમાં પ્રદાન હોય છે અને જો તે પ્રદાન નોંધપાત્ર હોય તો તે પ્રકાર સાથે તે તે સાહિત્યકારનું નામ જોડાઈ જાય છે. આ દરેક ભાષાના સાહિત્ય માટે સાચું છે. ગુજરાતી સાહિત્યમાં ઐતિહાસિક નવલકથાનું નામ પડતાં જ મુનશી યાદ આવે અને પ્રાદેશિક નવલકથાનો વિચાર કરતાં પન્નાલાલ પટેલ અને ઝવેરચંદ મેઘાણી યાદ આવે. એવી જ રીતે ખંડકાવ્ય સાથે 'કાન્ત' અને આખ્યાન સાથે પ્રેમાનંદ જોડાયેલા છે. હવે જો અંગ્રેજી સાહિત્યમાં પ્રાદેશિક નવલકથા વિશે વિચારીએ તો ઑસ્ટિન, બેનેટ અને હાર્ડીનાં નામ તરત જ યાદ આવે. એક ડગલું આગળ વધીને જોઈએ તો હાર્ડી અને પન્નાલાલ પટેલની નવલકથાઓમાં પોતાના અતિપરિચિત પ્રદેશનાં મૂળિયાં જે સુદૃઢ રીતે રોપાયાં છે અને એમાંથી જે ઘટાદાર વૃક્ષ પાંગર્યું છે તે લેખકોનો તુલનાત્મક અભ્યાસ કરવા પ્રેરે એવા છે. આમ તો બંનેની ભાષા અલગ, બંનેના સમાજ અને સંસ્કૃતિ વચ્ચે આસમાનજમીનનો ભેદ, બંનેની પશ્ચાદ્‌ભૂમિ અલગ. ઉપરાંત બંનેની વિદ્વત્તા પણ અલગ પ્રકારની. એકની વ્યાવહારિક અને બીજાની શાસ્ત્રીય. છતાં તેમની નવલકથાઓ વાંચતાં તેમનામાં તેમની પ્રાદેશિક વફાદારી સિવાય પણ કંઈક એવું સામ્ય છે કે જે આપણને એવું માનવા પ્રેરે છે કે બંને સર્જકો એક જ દિશાના પ્રવાસી છે.

પહેલી ઊડીને આંખે વળગે એવી વાત તો એ છે કે બંને વ્યાવસાયિક સાહિત્યકાર હતા અને તેમણે નવલકથાનું સ્વરૂપ અભિવ્યક્તિ માટે પસંદ કર્યું. એટલું જ નહીં પણ એમાંયે પ્રણયનું વિષયવસ્તુ કે જે સદીઓથી સાહિત્યકારોનો પ્રિય વિષય છે તે પર પસંદગી

ઉતારી. બીજું એ કે, તેમના સમયના વાચકોને તેમણે ખરેખર કંઈક 'નવલ' આપ્યું. એમની નવલકથાઓ ફક્ત તેમની બહુપ્રચલિતતાને કારણે જ વખણાઈ એવું નહોતું. એ પ્રશસ્ય હતી તેમાં રહેલા વિષય, વિષયની માવજતના નાવીન્ય તથા જીવન પ્રત્યેના નવલ દૃષ્ટિકોણથી. આ ત્રણેય 'નવલ' વિશિષ્ટતાઓ તેમના પ્રાદેશિકપણાથી અભિન્ન નથી જ. આ એક મહત્ત્વનો તુલનાત્મક મુદ્દો છે. પાત્ર સાથેની પ્રદેશની તદ્રૂપતા એ સમગ્ર નવલકથામાં એવી રીતે છવાયેલી અને વણાયેલી છે કે તેથી તે એના સાચા અર્થમાં પ્રાદેશિક નવલકથાઓ બની રહે છે.

એ નક્કી કરવું કઠિન છે કે પ્રદેશ પાત્રને જીવંત બનાવે છે કે પાત્ર પ્રદેશને. પાત્ર અને પ્રદેશ વચ્ચે એક પ્રકારની કળાત્મક અનિવાર્યતા છે. આ પાત્ર અને પ્રદેશની સમગ્ર યથાર્થતા જ મહદંશે ઘટનાઓ અને પ્રસંગોને યોગ્યતા અર્પે છે.

આ બંને નવલકથાકારોની નવલોમાં તેની પ્રાદેશિકતાની સર્વવ્યાપી અસર તેમાંના 'વિવિધ પાત્રો' જ નહીં પરંતુ 'પાત્રાલેખનના વૈવિધ્ય' પર પણ પડે છે. ઘણું કરીને પાત્રનો અર્થ એવો કરવામાં આવે છે કે પાત્ર એટલે કાર્ય કરતો જીવંત માનવી અને આ માનવી કાર્ય દ્વારા પ્રભાવિત પણ થાય છે. 'પાત્રવૈવિધ્ય' દ્વારા અહીં આવા કાર્યરત અને કાર્ય દ્વારા પ્રભાવિત થનારા માનવીની વાત થાય છે, અહીં પાત્રસંખ્યા મહત્ત્વની નથી.

આ અભ્યાસમાં વ્યક્તિવિશેષ, સમાજ અને પ્રકૃતિ –એમ ત્રણેયને પાત્રો તરીકે ગણવામાં આવ્યા છે. ઉપરાંત, આ ત્રણેય વર્ગને પાત્રમાં રૂપાંતરિત કરવા અને દરેક વર્ગના દરેક પાત્રનાં વિવિધ પાસાંને દર્શાવવા ચરિત્રચિત્રણની વિવિધ પદ્ધતિઓ પ્રયોજવામાં આવી છે. આ પદ્ધતિઓ છે : વર્ણન, વર્તન અને વાણીની.

· સમાજ અને પ્રકૃતિને ફક્ત પરિવેશ તરીકે જ નહીં પરંતુ સક્રિય અભિકર્તાઓ તરીકે ગણતાં આ ચિંતનાત્મક નવલકથાઓના વસ્તુનિષ્કર્ષને સમજવામાં સહાય થાય છે. એક નિરીક્ષકની દૃષ્ટિથી અને વર્ણનાત્મક અભિગમથી વસ્તુ અને પાત્રને અવલોકવામાં આવ્યાં છે. દરેક વ્યક્તિના કાર્ય અને વર્તનને નોંધપાત્ર ઘટનાઓ દ્વારા દર્શાવવામાં આવ્યાં છે. તેમની ભાષા તેમની પ્રાદેશિક ખાસિયતોથી ઘડાઈ છે. જો કે પ્રકૃતિને વાચા ન હોવા છતાં જે વ્યક્તિમાં તેને સમજવાની આવડત અને ક્ષમતા હોય તે તો એને સમજી જ શકે છે. આ ત્રણેય પદ્ધતિઓ ભિન્ન સંયોજનો અને ભિન્ન આનુપૂર્વીમાં પ્રયોજાઈ છે. પરંતુ એમાંની પ્રત્યેક પદ્ધતિ જે તે પ્રદેશ અને પ્રદેશના લોકોનું સમગ્ર ચિત્ર ખડું કરવામાં મહત્ત્વનો ફાળો આપે છે. પાત્રોના ત્રણેય વર્ગોની આંતરપ્રક્રિયા કૃતિઓને સંકુલતા અને સૌન્દર્ય અર્પે છે. જો આમાંથી એક પણ પાત્રને દૂર કરવામાં આવે તો મોટા ભાગના આકર્ષણ અને પ્રમાણભૂતતા નાશ પામે. નાયક, નાયિકા, સમાજ અને પ્રકૃતિ ફક્ત પોતે જ કાર્ય કે પ્રવૃત્તિરત નથી પણ પોતાનાં અને અન્યનાં કાર્યો અને પ્રવૃત્તિ એ દ્વારા પણ પ્રભાવિત થાય છે. આ પછીનાં પ્રકરણોમાં ચરિત્રચિત્રણની પદ્ધતિઓનું વૈવિધ્ય એ જ ચર્ચાનો વિષય છે.

હાર્ડી અને પન્નાલાલ પટેલ બન્નેએ નવલકથાના ઐતિહાસિક વિકાસને નોંધપાત્ર

વળાંક આપ્યો છે. આ ક્ષેત્રમાં તેમનું આગમન થયું તે પહેલાં મોટા ભાગની નવલકથાઓ સમાજના ઉચ્ચ વર્ગને કેન્દ્રમાં રાખીને લખાતી હતી. એક સામાન્ય માનવીનું જીવન પણ અસામાન્યતાઓથી સભર હોઈ શકે, મહાન અંગ્રેજ કવિ વર્ડ્ઝવર્થે આ જ દૃષ્ટિ અપનાવીને પોતાનું કાવ્યસર્જન કર્યું હતું. જેમને અત્યાર સુધી સાહિત્યમાં સ્થાન નહોતું તેવા, સમાજના નિમ્ન વર્ગના માનવીને સફળતાપૂર્વક આલેખનારા કેટલાક ગણ્યાગાંઠ્યા લેખકોમાં તેમની ગણના કરી શકાય. સામાન્ય વ્યક્તિ પણ પ્રેમ અને પીડાની લાગણીઓ, સાહસના રોમાંચનો અનુભવ કરી શકે છે, આવા સાધારણ લોકોને પણ સંવેદનશીલ હૃદય છે. તેઓ પણ સંઘર્ષ અને યાતના અનુભવતા હોય છે. તેમને જીવન જીવવાની પોતાની કળા હોય છે અને જીવન પ્રત્યેની અનોખી ફિલસૂફી હોય છે. જો કે તેને વ્યવસ્થિત રીતે બુદ્ધિગમ્ય ન બનાવી શકાય. પરંતુ જે લોકોએ આ પ્રકારના જીવનને નિકટતાથી નિહાળ્યું અને અનુભવ્યું તે જ આ સમજી શકે. હાર્ડી અને પન્નાલાલનાં પાત્રો આવા જ લોકો છે. બંને લેખકોએ પોતાની સર્જનાત્મક કલ્પનાથી સામાન્ય લોકોને અસામાન્ય બનાવ્યા છે.

અંગ્રેજી નવલકથાના ઇતિહાસમાં હાર્ડી અને ગુજરાતી નવલકથાના ઇતિહાસમાં પન્નાલાલે જ્યારથી લેખનપ્રવૃત્તિ શરૂ કરી ત્યારથી કોઈક પ્રકારના પરિવર્તનની અપેક્ષા વરતાતી હતી. પ્રેમનું ચીલાચાલુ અને એકવિધ ચિત્રણ થતું આવતું હતું. એ પ્રત્યે નવીન વલણ અનિવાર્ય હતું. પહેલાં નવલકથાકારો દ્વારા અને મોટા ભાગના સાહિત્યમાં પ્રેમને આદર્શ, અવ્યવહારુ અને તરંગી દર્શાવાતો હતો. ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીની મહાન કૃતિ 'સરસ્વતીચંદ્ર' અને રમણલાલ દેસાઈની 'દિવ્યચક્ષુ' તથા 'ગ્રામલક્ષ્મી' એક રીતે જોવા જઈએ તો દાર્શનિક નવલકથાઓ છે. તેઓ જે પ્રેમનું નિરૂપણ કરે છે તે આદર્શલક્ષી છે અને ઉચ્ચ સામાજિક વર્ગના વાતાવરણમાં તેની અભિવ્યક્તિ થઈ છે. પરંતુ ગાંધીયુગે જીવનમૂલ્યોમાં અને જીવનદૃષ્ટિમાં આમૂલ પરિવર્તન આણ્યું. પ્રેમનું નિરૂપણ હવે ઉચ્ચ વર્ગને સ્થાન આપતી કૃતિઓ પૂરતું સીમિત ન રહેતાં તળપદી કૃતિઓમાં એ નિરૂપણ થવા લાગ્યું. કળાકાર કદી આદર્શથી અલિપ્ત રહી શકતો નથી અને પ્રેમ પોતે જ એક આદર્શ છે. પરંતુ હવે તે પ્રાકૃતિક અને વ્યાવહારિક સ્પર્શ સાથે નવું પરિમાણ પામે છે. બીજા મહત્ત્વના નવલકથાકાર કનૈયાલાલ મુનશી હતા, તેમણે ઍલૅક્ઝાંડર ડુમા અને વૉલ્ટર સ્કૉટની નવલકથાઓને નમૂનારૂપ રાખીને ઐતિહાસિક નવલકથાઓ સર્જી. સ્કૉટ એ સમયના રંગદર્શિતાવાદથી પ્રભાવિત થયા હતા.

મફત ઓઝા ગુજરાતી સાહિત્યના ત્રણ મોટા ગજાના નવલકથાકારોના સાહિત્યકર્મ વિશે પોતાનું મંતવ્ય દર્શાવતાં જણાવે છે[૧] કે 'સરસ્વતીચંદ્ર'માં સાંસ્કૃતિક આભા સહજ રીતે વણાયેલી છે; જેવી રીતે મુનશીમાં સ્વસજાગપણું અને પન્નાલાલમાં તળપદું ગ્રામીણપણું વણાયેલાં છે. ગોવર્ધનરામ સંસ્કૃતિ તરફ દિશાસૂચન તથા મુનશી વ્યક્તિને પોતાની ઓળખ પ્રાપ્ત કરવા માટે સભાન કરવા ઇચ્છતા હતા, જ્યારે પન્નાલાલ માણસાઈનો સંપૂર્ણ વિકાસ કરવા ઇચ્છતા હતા.

હાર્ડી પહેલાંના નવલકથાકારોએ અલગ પ્રકારની નવલકથાઓ લખી હતી. ડેનિયલ

ડેફોએ સાહસપૂર્ણ નવલકથાઓ આપી તો ચાર્લ્સ ડિકન્સની કૃતિઓ ઔદ્યોગીકરણનાં દૂષણોને આલેખે છે. જેઇન ઓસ્ટિન, બ્રોન્ટી બહેનો, જ્યૉર્જ એલિયટ અને થેકરેએ ઉચ્ચ મધ્યમ વર્ગને સ્પર્શતી કૃતિઓ રચી; જો કે જેન ઓસ્ટિનની નવલકથાઓ પ્રાદેશિક ગણાય છે અને તેમને હાર્ડી અને બેનેટ સાથે સરખાવવામાં આવે છે. આમ, પન્નાલાલ અને હાર્ડીએ ગ્રામજીવનને વાસ્તવિકતાનો સ્પર્શ આપ્યો. પ્રણય ખાતર જ પ્રણયનું નિરૂપણ તેની બધી જ ખાસિયતો અને ત્રુટિઓ સાથે કર્યું. બન્ને સર્જકોમાં જોવા મળતું આ સામ્ય નોંધપાત્ર છે.

પન્નાલાલ પટેલની 'માનવીની ભવાઈ', 'ભાંગ્યાના ભેરુ' અને 'મળેલા જીવ' સાથે હાર્ડીની 'ફાર ફ્રૉમ ધ મેડીંગ ક્રાઉડ' અને 'ટેસ ઑફ ધ ડ'અરબરવિલ્સ'નું સામ્ય ખાસ્સું છે. આ કૃતિઓ કાલ્પનિક હોવા છતાં પ્રયોજેલા અન્ય કૌશલ ઉપરાંત તેમાંના પ્રદેશો કે ઘટનાસ્થળોનું નિરૂપણ તેમના સર્જનને વધુ સચોટ અને તાદૃશ બનાવે છે.

ગ્રામ્ય પાત્રો અને તેના પ્રાદેશિક પરિવેશ વગર તો આ નવલકથાઓની ઓળખ જ લુપ્ત થઈ જાય. હાર્ડી અને પન્નાલાલે આ પ્રવિધિઓને સ્થળવૈવિધ્ય, આલંકારિક વર્ણન, આકસ્મિક વસ્તુવિન્યાસ, પરસ્પરવિરુદ્ધ એવાં પાત્રો કે હળવા મનોરંજન જેવા પ્રાસંગિક હેતુ માટે પ્રયોજી નથી. એનો અર્થ એવો પણ નથી કે અહીં ચર્ચિત નવલકથાઓ અથવા તો આ સર્જકોની અન્ય કૃતિઓમાં આ લક્ષણો જોવા મળતાં નથી. પ્રાદેશિક પરિવેશ અને ગ્રામસમાજને મુખ્ય ઘટનાસ્થળ અને કથાવસ્તુ બનાવીને તેમને મુખ્ય માનવપાત્રો જેટલાં જ કેન્દ્રસ્થાને રાખ્યાં છે.

દરેક નવલકથાને પ્રાદેશિકપણું બક્ષતાં ઘટનાસ્થળો છે. દા.ત. 'ફાર ફ્રૉમ'માં ધર્મશાળાઓ અને પીઠાં, બક્સહેડ અને મોલ્ટ હાઉસ; 'ટેસ'માં ડેરીહાઉસ; 'મળેલા જીવ'માં ભગતનું ઘર અને 'માનવીની ભવાઈ'માં દુકાળ દરમ્યાનનું ડેગડિયા ગામ : આ સ્થળોએ મુખ્ય પાત્રો સહિત બીજાં પાત્રો પણ ભેગાં મળી શકે છે. એ માત્ર સ્થળો બની રહેતાં નથી પણ જાણે કે જીવંત અસ્તિત્વો બનીને લોકો પર પ્રભાવ પાડે છે. એટલે આવાં જીવંત સ્થળો સર્જનાત્મક સિદ્ધાંત બનીને લોકોને આગવું દર્શન કરાવી જાય છે. 'ફાર ફ્રોમ'માં લોકો મોલ્ટ હાઉસમાં ભેગાં થાય છે અને પીણાં લેતાં લેતાં અને વાતો કરતાં કરતાં નિરાંત અનુભવે છે. તેઓ અનેક પ્રકારની ઘટનાઓ અને લોકો વિશે પોતાના અભિપ્રાયો અને પ્રતિભાવો દર્શાવે છે, ખાસ કરીને બાથશેબા અને તેના માતાપિતા પર(પ્રકરણ-૮, ફાર ફ્રૉમ). તેમના ભાવ અને સ્વભાવને અસર કરતું એક ચોક્કસ પ્રકારનું વાતાવરણ સ્થળ દ્વારા ઊભું થાય છે. બક્સ હેડ ધર્મશાળાના પીઠાનું લલચાવનારું વાતાવરણ વેધરબરીના રસ્તે જતાં જોસેફ પુઅરગ્રાસને અંદર જવા પ્રેરે છે. ત્યાં એકત્રિત લોકો ઉત્તેજનાસભર થઈને ફિલસૂફીભરી વાતો ઉચ્ચારે છે અને મૃત ફેની પર પોતાના વિચારો વ્યક્ત કરે છે. એનું તારણ એ નીકળે છે કે મૃત વ્યક્તિ પાછળ બહુ ભાવુક બનવું ના જોઈએ, કેમ કે મૃત વ્યક્તિ તો ન વિચારી શકતી કે ન અનુભવી શકતી એવી માટી છે. જીવિત વ્યક્તિ પાછળ સમય આપીને તેને મદદ કરવી વધારે યોગ્ય છે(એજન, પ્રકરણ

૪૨). 'ટેસ'એ પોતાનું કૌમાર્ય ગુમાવ્યું તે ચેઇઝટાઉન સાથેના તેનાં સંસ્મરણો દુઃખદ છે. જ્યારે એન્જલે તેનું સંવનન જે સ્થળે કર્યું હતું ટેલબોથેઝ એને માટે એડન ગાર્ડન જેવું નૈસર્ગિક વાતાવરણ પ્રગટાવે છે. આ સ્થળે જ તે જીવન માટેનો ઉત્સાહ પાછો મેળવે છે. મા.ભ.માં કપરા કાળ દરમ્યાન ડેગડિયામાં લોકોની શક્તિની કસોટી થાય છે. તે સમય દરમ્યાન તેમનાં કાર્યો અને તેમના નિર્ણયો દ્વારા તેમની સાચી વ્યક્તિતા છતી થાય છે. કેટલાક લોકો અછતનો કે ભૂખમરાનો સામનો કરી શકતા નથી, ખાસ કરીને કેટલીક સ્ત્રીઓ તેમનાં નૈતિક મૂલ્ય બાજુ પર મૂકી દે છે. મ.જી.માં ભગતનું ઘર એ ફક્ત તહેવારો નિમિત્તે લોકગીતો ગાવા માટે મેળાવડાનું સ્થળ જ નહીં પરંતુ મુખ્ય પાત્રો માટે માર્ગદર્શન લેવાનું અને સહાનુભૂતિ પ્રાપ્ત કરવાનું આશ્રયસ્થાન બને છે. આમ લોકોને જ નહિ પરંતુ એમનાં કાર્ય, નિર્ણયો અને પ્રતિભાવોને અસર કરતા વિધાયક પરિબળ તરીકે સ્થળ કામ લાગે છે.

તેથી જ સ્થળ બાબતે મફત ઓઝાએ પન્નાલાલ માટે સાચું જ કહ્યું છે[૨] કે તેમને તેમના પ્રદેશથી અલગ કરી ન શકાય, જ્યાં પન્નાલાલ ત્યાં તેમનો પ્રદેશ. લેખકને તેમનાં પાત્રો અને જનપદથી વેગળા કલ્પી જ શકાય નહીં. તેમનો સર્જક તરીકેનો સંપૂર્ણ આવિર્ભાવ જનપદના સંદર્ભમાં જ થાય છે.

ફાર ફ્રૉમ દ્વારા જ હાર્ડીને વેસેક્સના નવલકથાકાર તરીકેની ઓળખ પ્રાપ્ત થઈ. આ કૃતિ તેમની પહેલી વેસેક્સ નવલકથા છે. બેકરના કહેવા પ્રમાણે 'આ પ્રદેશ સાથે તેઓ જોડાયેલા હતા અને અહીં જ તેમણે તેને આ જૂનું નામ આપ્યું.[૩] વેસેક્સ હાર્ડીનું સર્જન છે. એમાં કલ્પના અને વાસ્તવનો સમન્વય છે. કૃતિઓનાં સ્થળોનું નામકરણ તેમણે પોતે કર્યું છે. પરંતુ એમનું વર્ણન ઘણાં વાસ્તવિક સ્થળોને મળતું આવે છે. એવું માનવઅમાં આવે છે કે હાર્ડીનું વેસેક્સ એટલે ડોરસેટશાયર. હાર્ડી આ પ્રદેશને વાસ્તવિકતાનો સ્પર્શ આપવામાં એટલા બધા સફળ થયા છે કે વેસેક્સ ડોરસેટશાયર કરતાંય વધારે સાચું અને સંપૂર્ણ લાગે છે.

આર્થર મેકડોવેલ[૪] લખે છે :

'આ એક કાલ્પનિક સત્ય છે, નવલકથાના લોકોનું તાદૃશ રહેઠાણ અને પ્રસંગોનુ ઘટનાસ્થળ; અને હાર્ડી જાણે આ જ અને આ સિવાયના કોઈ નહિ એવા વેસેક્સમાં જ માનવા માટે આપણને પ્રેરે છે. છતાં, આ પણ, અસ્તિત્વ ધરાવતી દુનિયાના જ ભાગરૂપ છે અને આપણા માટે એ સાચું છે કારણ કે તે એના શોધક માટે તદ્દન સાચી વાસ્તવિકતા છે. કલ્પના દ્વારા સંપૂર્ણ સાકાર થયેલું સત્ય .. સ્થળનું ચરિત્ર માનવપાત્રોનું ચરિત્ર ઉપસાવે છે અને એથી વધુ તેમની સાથે અથવા તેમના વગર - પ્રકૃતિનું ચરિત્ર.

ડગ્લાસ બ્રાઉન[૫] પણ કહે છે :

'.. એ પોતે જ કહે છે, સૌપ્રથમ આશયથી, પોતાનો 'સ્વપ્નપ્રદેશ.' પણ 'તે નક્કર સ્વરૂપ પામ્યો.'

જ્યોર્જ એલિયટ, બ્રોન્ટી બહેનો, જેઇન ઓસ્ટીન, આર્નોલ્ડ બેનેટ વગેરેએ પણ

પ્રાદેશિક નવલકથાઓ રચી છે પણ હાર્ડી આ બધામાં સર્વોપરિ છે. ઝવેરચંદ મેઘાણીથી માંડીને ઈશ્વર પેટલીકર, પીતાંબર પટેલ, સારંગ બારોટે પ્રયોજેલું આ સ્વરૂપ પન્નાલાલ પટેલમાં પરાકાષ્ઠાએ પહોંચ્યું છે.

પન્નાલાલે ઉત્તર-પૂર્વીય ગ્રામપ્રદેશમાં હાર્દ સારી રીતે ઉપસાવ્યું છે. સાબરકાંઠાનો ઇડરિયો પ્રદેશ એમની નવલકથાઓનું ઘટનાસ્થળ છે. હાર્ડી માટે જેમ વેસેક્સ તેમ પન્નાલાલના લોહીમાં જ આ પ્રદેશનાં સુવાસ અને હાર્દ સમાયેલાં છે. ચોક્કસ ક્ષણે અને ચોક્કસ સ્થળે જન્મ એ જ તેમની પ્રાદેશિક નવલકથાકાર તરીકેની અગ્રિમ અને અનિવાર્ય યોગ્યતા છે. પન્નાલાલને દુનિયાના મહાન પ્રાદેશિક નવલકથાકારોની હરોળમાં મૂકતાં પુષ્પાબેન અમીન અને રતિલાલ દવે[૬] કહે છે :

ઈંગ્લેન્ડના થોમસ હાર્ડી અને રશિયાના દોસ્તોએવ્સ્કીની જેમ પન્નાલાલ ઇડર પ્રદેશની ગ્રામીણ લાક્ષણિકતાને સંપૂર્ણ તાદૃશતાથી રજૂ કરે છે.

અહીં ચર્ચેલી દરેક કૃતિની સંક્ષિપ્ત રૂપરેખા યથાસ્થાને તથા આ અભ્યાસમાં સહાયક થશે. ફાર ફૉમ હાર્ડીનું સર્વપ્રથમ વેસેક્સ સર્જન તેમની અનુગામી કૃતિઓમાંનાં ઘણાં લક્ષણો ધરાવે છે. આ નવલકથા ટેસ, જ્યુડ ધ ઑબ્સ્ક્યૉર કે મેયર ઑફ કાસ્ટરબ્રિજ કરતાં ઓછી વિષાદમય છે. ફાર ફૉમના શીર્ષકમાં જ વક્રોક્તિના ભણકારા વાગે છે. તે ગ્રામજીવનની હાસ્ય-કરુણ કથા(ટ્રેજી-કૉમેડી) છે. તે મુખ્યત્વે ગ્રામ્યજીવનની નૈસર્ગિક શાંતિ પાછળ રહેલા તીવ્ર ભાવાવેગો, સંતાપ તથા નિષ્ફળ આશયોનું ચિત્રણ કરે છે. એ જાણે માત્ર ગ્રામ્યજીવનની વાસ્તવિકતાનું નહીં પણ દરેક વ્યક્તિના જીવનનું નિરૂપણ કરે છે.

બાથશેબા એવર્ડીન નવલકથાની નાયિકા છે. તેનામાં ઓજસ્વિતા તો છે, પરંતુ તેના ઉપર મિથ્યાભિમાન, સ્વચ્છંદિતા અને તરંગીપણું છવાયેલું છે.માત્ર લેખક અને વાચકો જ નહિ પણ તે પોતેય આ બાબતે સંપૂર્ણ સભાન છે, પોતાના દોષોની તેને જાણ છે. એ સંપૂર્ણપણે જાણે છે કે પોતાને કાબૂમાં રાખી શકે એવી વ્યક્તિની તેને જરૂર છે. આ વાત તે ગ્રેબિયલ ઑકને બહુ સ્પષ્ટતાપૂર્વક કહે છે(પ્રકરણ :૪) એ પોતે પોતાના પર કાબૂ મેળવવા શક્તિમાન નથી. તેને શાંત અને સૌમ્ય ઑક પસંદ નથી. તે તો આકર્ષક પણ છેલબટાઉ એવા સાર્જન્ટ ફ્રાન્સિસ ટ્રોયને જ તાબે થવાનું પસંદ કરે છે. ખેડૂત વિલિયમ બોલ્ડવુડ તેનો ત્રીજો ઉમેદવાર છે પરંતુ બાથશેબા તો કામલોલુપ ટ્રોયના બાહ્ય વ્યક્તિત્વની ચમકદમકથી અંજાઈ જઈને તેના તરફ આકર્ષાય છે પણ અંતે તો ઑક કે જે એક કુશળ ખેડૂત છે તે તેનું હૃદય જીતી લે છે. આ સંપૂર્ણપણે વિધિનો ખેલ બની રહે છે. બાથશેબાને પહેલી વાર ચાહનાર અને તેનો હાથ માગનાર ઑક જ હતો. બાથશેબાએ ના પાડી હોવા છતાં તે ખૂબ જ આર્જવથી તેને ચાહવાનું અને પોતાની નિરાડંબરી, વ્યવહારુ રીત વડે તેની સંભાળ રાખવાનું ચાલુ રાખે છે. દૈવયોગે બાથશેબાના ટ્રોય સાથેના લગ્ન નિષ્ફળ નીવડે છે. ટ્રોયને મૃત માની લેવો, તેનું પાછું આગમન થાય, બોલ્ડવુડ દ્વારા તેનું ખૂન થાય જેવી અતિનાટકીય ઘટનાઓને કારણે બાથશેબાને ઓક તરફ ઢળવાની અને તેનું

મૂલ્ય સમજવાની ફરજ પડે છે. અહીં બાથશેબાને સંજોગોને આધીન થતી બતાવવામાં આવી છે. શરૂઆતથી જ ભાગ્ય ઑકને યારી આપતું નથી.એક તો બાથશેબાને પરણવાની પોતાની ઇચ્છા પૂરી થતી નથી. પછી તે પોતાની બધી મિલકત ખોઈ બેસે છે. જો કે તે આકસ્મિક રીતે બાથશેબાની નિકટ જઈ પહોંચે છે. અંતે તે એને સ્વેચ્છાએ સ્વીકારે છે. આથી એક વાતની પ્રતીતિ આપણને થાય છે કે બાથશેબા ઑકને સુખી તો ચોક્કસ કરશે; જો તે પહેલાં ઑક સાથે પરણી ગઈ હોત તો તેમનું લગ્નજીવન નિષ્ફળ નીવડ્યું હોત.

સમગ્ર નવલકથાને બાથશેબાને સાંપડેલા બોધ તરીકે પણ સ્વીકારી શકાય, તે ટ્રોયની ભ્રામક દુનિયાને નકારવાનું અને ઑકની સીધીસાદી દુનિયા સ્વીકારવાનું શીખે છે. એક જોશીલી, સ્વચ્છંદી અને મિથ્યાભિમાની સ્ત્રી કેવી રીતે નમ્ર બને છે તેની કથા બની રહે છે.[૭]

હાર્ડીની બધી નવલકથાઓમાં ટેસ સૌથી વધારે હૃદયસ્પર્શી છે. આ કૃતિમાં મનુષ્ય ઉપર દુર્દૈવનું આધિપત્ય સ્પષ્ટ રીતે બતાવી આપ્યું છે. મનુષ્ય જાતિની વિરુદ્ધના આ શક્તિશાળી બળનો શિકાર ટેસ બને છે. તેની નિર્દોષતા જ તેનો દોષ છે.તેનાં નિર્મળતા અને નિખાલસતા તેનું રક્ષણ કરી શકતા નથી. તે પોતે જ અનુભવે છે :'એક વાર શિકાર બન્યા એટલે હમેશને માટે શિકાર.' (પૃ.૪૧૧) તે પોતે, વાચક કે નવલકથાકાર પણ ચોક્કસપણે જાણતા નથી કે તેને થયેલા આ અન્યાય માટે કે તેની કરુણાન્તિકા માટે પ્રકૃતિ કે સમાજમાંથી જવાબદાર કોણ છે. માનવીય હેતુઓમાં બેજવાબદાર રીતે હસ્તક્ષેપ કરતાં આ દુર્દૈવ સામે હાર્ડીનો વિદ્રોહ વધુ પ્રબળ બને છે. નવલકથાના અંતિમ પરિચ્છેદમાં અમર્ત્યોના અગ્રણીની ટેસ સાથેની રમત પૂરી થઈ હોવાનું જણાવાય છે, અને તે હાર્ડીની દૈવ સામેની કડવાશ દર્શાવે છે.

ટેસ ડર્બીફિલ્ડને આપણે સૌપ્રથમ વસંત ઋતુના નૃત્યસમારોહમાં જોઈએ છીએ, ત્યાં એન્જલ પણ એને પહેલી વાર જુએ છે. એ તેનાં સૌન્દર્ય, નમ્રતા અને મૃદુતાથી આકર્ષાય છે પણ એની સાથે નૃત્ય કરતો નથી. એ એક અકસ્માત હતો. જો તેણે એની સાથે નૃત્ય કર્યું હોત તો આખી કથા જ જુદી હોત. દૈવને એની સાથે રમત રમવાની હતી એટલે જ તેની તરુણાવસ્થામાં એના ગરીબ કુટુંબની જવાબદારી તેના પર આવી ચડી અને તેની દર્દભરી જીવનયાત્રા શરૂ થઈ. પોતાના પૂર્વજોના દૂરદૂરના સંબંધીઓ પાસે મદદ મેળવવાના પ્રયાસમાં તેને એ કુટુંબના એક કુખ્યાત, છેલબટાઉ યુવાન એલેક ડ'અરબરવીલના બદઇરાદાઓનો સામનો કરવો પડે છે. ટેસ એને તિરસ્કારતી હોવા છતાં તે એને વશ કરવામાં સફળ થાય છે, તેનું કૌમાર્ય ખંડિત થાય છે. એનું બાળક જન્મ્યા પછી થોડા મહિનામાં મૃત્યુ પામે છે અને ટેસ કામકાજની શોધમાં માર્લોટથી ટેલબોથેઝની ડેરીમાં આવે છે. અહીં ટેસ ફરી એન્જલને મળે છે. એ જાણે વિધિનો એક વિચિત્ર ખેલ કે ટેસ એન્જલને આપત્તિ આવી ગયા પછી જ મળતી હોય છે. બંને એકબીજા પ્રત્યે આકર્ષિત થયા છતાં ટેસ પ્રતિભાવ આપતાં ખચકાય છે. એ પોતાનો ભૂતકાળ એન્જલ આગળ ઉઘાડો કરવા હમેશા પ્રયત્ન કરે છે પણ દરેક વખતે અણીને સમયે તે

હિંમત હારી જાય છે. એન્જલની હાજરીમાં પોતાના પ્રયત્ન નિષ્ફળ જતાં એક વખત તે એન્જલને પત્ર લખે છે પણ તે પત્ર સંજોગવશાત્ તેને મળતો નથી. છેવટે લગ્ન પછી હટેલો આ આ પરદો ટેસને એન્જલથી દૂર લઈ જાય છે. તે ટેસને તરછોડીને વિદેશ ચાલી જાય છે. તે પાછો ફરશે એવી આશા ટેસ રાખે છે પણ જ્યારે એન્જલ તરફથી પત્ર દ્વારા કોઈ પ્રતિભાવ સાંપડતો નથી ત્યારે તે ભાંગી પડે છે. તે પોતાને સાવ એકાકી અને અસલામત અનુભવે છે. અહીં ફરી ઍલૅક તેના જીવનમાં આવે છે પણ આ સમયે તે બદલાયેલો છે. તે પોતાનાં હીન કર્મો માટે પશ્ચાત્તાપ અનુભવે છે. ટેસને એન્જલના પાછા આવવાની કોઈ આશા નથી. કૌટુમ્બિક વિષમતાના દબાણ હેઠળ ટેસ આ ખલનાયકને શરણે થાય છે. સંજોગવશાત્ ફરી તે એને પનારે પડે છે. એન્જલ પોતાની ભૂલ સમજાતાં પાછો આવે છે પણ ત્યારે ઘણું મોડું થઈ ગયું હોય છે. સુખ ટેસ સાથે આમ સંતાકૂકડી રમ્યા કરે છે. એન્જલ સાથે રહી શકાય એટલા માટે તે એલેકનો કાંટો કાઢી નાખે છે. એન્જલ સાથેનું તેનું મિલન ક્ષણજીવી નીવડે છે અને તેને ફાંસીની સજા થાય છે.

બંને નવલકથાઓમાં હાર્ડી મનુષ્યની ઇચ્છાને સંજોગો આગળ પરાજિત થતી દર્શાવે છે. બધા મનુષ્યો વાસ્તવિકતા સાથે મેળ સાધી શકતા નથી. બેકર[૮] યોગ્ય રીતે જ કહે છે : 'હાર્ડીની મોટા ભાગની કરુણાન્તિકાઓ માનવીય ઇચ્છાઓનો પરાજય નહીં પણ પક્ષાઘાત દર્શાવે છે.' તેથી નવલકથાને કરુણ બનાવતું મુખ્ય પરિબળ શિથિલ બને છે. મુખ્ય પાત્રોને નિયતિની જાળમાં ફસાયેલા, નિરુપાય, નિરાશ, ઝઝૂમતા અને શિકાર થતાં બતાવાયાં છે. તેઓ ફક્ત બાહ્ય દોરીસંચારથી નિયંત્રિત કઠપૂતળી જેવા બનીને રહી જાય છે. વ્યક્તિની આંતરિક શક્તિને લઘુતમ વ્યાપ મળે છે. તેથી કરુણના મૂળ આધારરૂપ માનવીય અને દૈવી ઇચ્છાશક્તિનો સંઘર્ષ અહીં મૃગજળ સમાન છે.' [૯] ખરેખર તો પાત્રો નવલકથાકારના હાથનાં પ્યાદાં છે, તે જ દૈવનું સ્થાન લઈને કાર્યની દિશા નક્કી કરે છે. એ દેખીતું છે કે હાર્ડીનો જીવન પ્રત્યેનો ઝોક નિયતિવાદી છે.

જ્યારે બીજી તરફ, પન્નાલાલ પટેલ આવા કોઈ વિચારમાં સભાનપણે રાચતા નથી. એ ફક્ત એક સારા વાર્તાકાર તરીકે લખે છે અને ત્યાં જો દૈવવાદ આવે તો પણ સ્વાભાવિક રીતે જીવનના એક ભાગરૂપે આવે છે. બધી નવલકથાઓ તે સમયના ગ્રામસમાજ, રીતરિવાજ અને માન્યતાઓ તથા સામાજિક વર્ગપ્રથાનું પ્રતિબિંબ ઝીલે છે. આ ઘટકો બંને લેખકોની કૃતિઓનાં પાત્રોના વલણને ઘડવામાં મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે.

મ.જી.માં કાનજીની ગરીબાઈ, હિંદુ સમાજમાં લગ્ન બાબતે પ્રવર્તતો જ્ઞાતિવાદ અને સાથે કૌટુમ્બિક જવાબદારીઓ તેને જીવી સાથેના લગ્નનો વિચાર પડતો મૂકવાની ફરજ પાડે છે. આ સમાજનો નિર્ધારિત નિર્ણય તેને માટે ભવિષ્યમાં માનસિક અને સંવેગાત્મક સંઘર્ષ ઊભો કરે છે. પોતાના જ સ્વભાવના નૈતિક વલણોથી અજાણ કાનજી જીવીને પોતાના ગામના ધૂળા સાથે પરણવાની યોજના તેની સામે મૂકે છે. આથી એ કંઈ નહીં તો જીવીને દરરોજ નિહાળી તો શકે ને. પરંતુ નસીબનું કરવું તે જીવીને તેના પતિ અને

સાસરિયા તરફથી અમાનવીય ત્રાસ સહન કરવાનો આવ્યો. કાનજી અણધારી રીતે આવેગાત્મક કટોકટીમાં મુકાઈ જાય છે. તેને મૂંગે મોઢે જીવીના દુઃખના સાક્ષી બની રહેવું પડે છે. ઉતાવળે લેવાયેલા, અપરિપક્વ નિર્ણયની પોતાની ભૂલ હવે તેને સમજાય છે.

દેખીતી રીતે જ અહીં સામાજિક નીતિનિયમો કાનજીની જીવી સાથે પરણવાની તીવ્ર ઈચ્છાને અવરોધે છે. જો તેણે સમાજને અવગણીને પોતાની ઈચ્છાનુસાર નિર્ણય લીધો હોત તો કાં તો સમાજે એનો બહિષ્કાર કર્યો હોત અથવા તેના કુટુમ્બને સહન કરવું પડ્યું હોત. જીવી સાથેના લગ્ન કંઈ અસંભવિત નહોતાં પણ દુનિયાની અને પોતાની પણ નજરમાં એ પગલું સ્વાર્થી ગણાત. બંને નિર્ણયોમાં દુઃખ તો હતું જ. અહી તેની નૈતિક જવાબદારીની વાત આવે છે. એ જીવી કે અન્ય કોઈ બીજાને દુઃખી કરવા જતાં પોતે દુઃખ વહોરી લેવાનું વધુ પસંદ કરે છે. પોતાને નૈતિક રીતે વફાદાર રહેવાના પ્રયત્નોના એક ભાગ રૂપે એ પોતાની જાત સામે અન્યોને મૂકે છે. એક રીતે જોવા જઈએ તો કાનજીનો નિર્ણય યોગ્ય છે. અહીં આપણે દૈવને સામાજિક સંજોગો દ્વારા કાર્ય કરતું જોઈ શકીએ છીએ. એ સ્વેચ્છાએ વર્તન કરવા સ્વતંત્ર હતો. એ અન્યથા નિર્ણય લઈ શક્યો હોત પરંતુ તેની સામાજિક અને નૈતિક જવાબદારી તેના પર દબાણ લાવે છે. જ્યારે આવી ફરજનો અનુભવ થાય ત્યારે ઈચ્છાને સ્વતંત્ર ગણાવી ન શકાય. હમેશા અંગત સ્વતંત્રતા અને પસંદગી બહુ મર્યાદિત હોય છે. અંતે તો વ્યક્તિનું ચરિત્ર જ તેના વર્તનને નિર્ધારિત કરે છે. કાનજી બધું જ અવગણીને જીવીને પરણી શક્યો હોત પણ તે કાનજીના વ્યક્તિત્વમાં ન હતું.

મા.ભ.માં પણ કાળુ અને રાજુ તેમના એકબીજા તરફના તીવ્ર આવેગયુક્ત પ્રણય છતાં સામાજિક દબાણો હેઠળ લગ્ન ન કરવા વિવશ બને છે. રાજુના સગાંસંબંધીઓ કાળુના કુટુમ્બ પ્રત્યે દ્વેષભાવ રાખતા હોવાના કારણે તેમનો વિવાહ ફોક કરે છે. વ્યાવહારિક કારણોસર રાજુનો દયાળજી સાથે અને કાળુનો વિવાહ ભલી સાથે નક્કી થાય છે. તેઓ સમાજ દ્વારા કાર્યાન્વિત એવા સર્વશક્તિશાળી અને સર્વવ્યાપી દૈવની ગતિવિધિનો ભોગ બને છે અને તેનાં દુઃખદ પરિણામો ભોગવે છે.

ભાં.ભે. ત્યાર પછી ચાલતી નવલકથા છે. જે મહાન કુદરતી આપત્તિની આસપાસ પન્નાલાલે માનવીની ભવાઈની રચના કરી છે તે ઈ.સ.૧૯૦૦ અને વિ.સં.૧૯૫૬નો ભયાનક દુકાળ હતો. આજે પણ તે છપ્પનિયા દુકાળ તરીકે જાણીતો છે અને આજે પણ તેની સ્મૃતિ હૃદયને વલોવી જાય છે. આ કુદરતી વિપત્તિનો અંત નવલકથાના અંતે આવે છે અને પછી કથા ભાં.ભે.માં આગળ વધે છે.

ભાં.ભે.માં કાળુ અને રાજુની કથાના તાર સાથે કાળુની પત્ની ભલીના અનૌરસ પુત્ર પ્રતાપની કથાના તાર સાથે જોડાય છે. બચપણમાં જ પ્રતાપનો ચંપા સાથે વિવાહ, દુષ્ટ નાના દ્વારા તેનું અપહરણ, ઘણાં વર્ષો બાદ તેનું માતાપિતા સાથે પુનઃમિલન વગેરે તેની મુખ્ય ઘટનાઓ છે. ભલી પુત્રવિરહના દુઃખથી મૃત્યુ પામે છે.રાજુનો પતિ દુષ્કાળ દરમ્યાન મૃત્યુ પામે છે. પન્નાલાલ અંતે રાજુ અને કાળુનું મિલન કરાવીને કવિન્યાય કરે છે. કથા

હજુ ઘમ્મરવલોણુંના બે ભાગમાં આગળ વધે છે. પણ આ બે ભાગમાં પન્નાલાલની વસ્તુસંકલના પરની પકડ ઢીલી થઈ જાય છે. આગલી કૃતિઓમાં જોવા મળેલી પ્રતિભા અહીં વરતાતી નથી. અહીં તેમણે પ્રતાપ અને ચંપાને કેન્દ્રમાં રાખી વસ્તુગ્રથન કર્યું છે. રાજુ અને કાળુ પશ્ચાદ્ભૂમાં રહે છે. ચારે ભાગ એક સાથે સુપેરે પ્રાદેશિક અને કૌટુમ્બિક ગાથા બની રહે છે. ઉપરાંત, દરેક ભાગ સ્વતંત્ર કથાનક તરીકે પણ લઈ શકાય એવા છે. પરંતુ માત્ર મા.ભ. અને ભાં.ભે.માં જ પન્નાલાલ એક કળાકાર તરીકે પોતાની પ્રતિભાની આભા પાથરે છે.

ફા.કૉ.માં ટ્રોય એક આવેશમય પળે બાથશેબાને પોતાના પિતા તરફથી મળેલ ઘડિયાળની ભેટ ધરે છે. એના ઉપર એવું અંકિત છે કે 'પ્રેમ સંજોગોને વશ વર્તે છે.' આ સૂત્ર પાંચેય નવલકથાઓના મુખ્ય સંબંધોમાં કેન્દ્રવર્તી છે. ઘણે ભાગે સમાજ એક નિયામક પરિબળ તરીકે કામ કરે છે અને આવા સમાજ તથા અંશતઃ સ્વતંત્ર તથા અંશતઃ પરતંત્ર એવી વ્યક્તિ વચ્ચે સંઘર્ષ જન્મે છે.

હાર્ડીની જીવન પ્રત્યેની વિભાવના મૂળભૂત રીતે કરુણાત્મક છે. તેમની નવલકથાઓમાં કરુણનું નિરૂપણ ક્રમશઃ વધુ ને વધુ તીવ્ર અને ઘેરું બનતું જાય છે. તેમની અંતિમ નવલકથા 'જ્યુડ ધ ઓબ્સક્યોર'માં તેની પરાકાષ્ઠા જોવા મળે છે. હાર્ડી પોતાની કૃતિ દ્વારા કોઈ દાર્શનિક વિચારધારા આગળ કરતા નથી પણ તેમાંથી જે દર્શન ઉદ્ભવે છે તે નિરાશાવાદ તરફ ઢળે છે. તેઓ મનુષ્યની પોતાની પ્રકૃતિ પર તથા કોઈ અકળ દુર્દૈવ પર કાબૂ મેળવવાની અશક્તિનો અસ્વીકાર કરતા હોય એમ લાગે છે. આ દુષ્પરિબળ મનુષ્યની સારપ કરતાં વધુ શક્તિશાળી છે. ઘણા વિવેચકોને હાર્ડીમાં આ સૂરના પડઘા વારંવાર સંભળાય છે.

હાર્ડીને સૃષ્ટિના નિયમો પ્રત્યે રોષ હતો, તેના પ્રત્યે તેઓ કદી સહિષ્ણુ થઈ શક્યા નહીં. અન્યાય અને સ્વૈરવિહારી ક્રૂરતાને પોતાની સાથે સંઘર્ષમાં ઊતરવા માટે કોઈક જોઈએ છે. અનિષ્ટનો આ પ્રશ્ન એક વિકરાળ મૂંઝવનારો કોયડો લાગે છે. પણ એ તો નક્કી જ છે કે સદ્ અને શ્રેયને ધિક્કારનારી એવી કોઈ શક્તિ છે કે જે એની વિરુદ્ધ મેદાને પડી છે. એ મનુષ્યના પોતાની નિયતિ પર વિજય મેળવવાના પ્રયાસોને નિષ્ફળ બનાવે છે.[૧૦]

હાર્ડીએ મનુષ્યોને આ નિરંકુશ બળ સામે નિર્બળ દર્શાવ્યા છે. તેઓને એ બંને વચ્ચે સંતુલન સાધવાનું મુશ્કેલ લાગે છે. જ્યારે આવા કોઈ સૈદ્ધાંતિક સમીકરણથી અજાણ એવા પન્નાલાલ આ બંને પરિબળો વચ્ચે સુંદર સંતુલન સાધે છે અને તેને પરિણામે મનુષ્યના વાણી, વર્તન કે વર્ણન ત્રણમાંથી શું તેમને સચોટ રીતે અભિવ્યક્ત કરે છે તે એક મૂંઝવણભર્યો સવાલ છે.

રતિલાલ દવે[૧૧] અને પુષ્પાબેન અમીનના મતે મ.જી.માં જીવનની વિષમતાને આલિંગવાની મનુષ્યની શક્તિમાંથી ઊઠતી કરુણ ભવ્યતા પ્રતિબિંબિત થાય છે. લેખકના પોતાના જ શબ્દોમાં વિધિના ક્રૂર સકંજામાં જકડાયેલા માણસનું દૈવ એટલે જ દુનિયાની

વાસ્તવિકતા :'એક પા લોહીના કોગળા તો બીજી પા પ્રીતના ઘૂંટડા !'

પાત્રનિરૂપણની પદ્ધતિઓમાં વર્ણન અને વર્તન ઉપરાંત ત્રીજી પદ્ધતિ બાપાની; આનું પણ ત્રણ દૃષ્ટિએ વિશ્લેષણ કરી શકાય. વ્યક્તિ અથવા મુખ્ય પાત્ર પોતાને નીચેના ત્રણ પ્રકારના સંવાદ અથવા ઉક્તિ દ્વારા વ્યક્ત કરે છે.

૧. સ્ત્રી કે પુરુષ પાત્રની અન્ય સાથે સીધી વાતચીત દ્વારા. અહીં તેમના ઇચ્છા, ગમાઅણગમા, માન્યતાઓ, ફિલસૂફી વગેરેની સીધી અભિવ્યક્તિ થાય છે. જ્યારે અન્ય પાત્રોની વાતચીત દ્વારા આની અભિવ્યક્તિ આડકતરી હોય છે.

૨. જ્યારે પાત્ર પોતાની સાથે જ સંવાદ કરતું હોય ત્યારે તે પોતાની જાતનું પોતાના વર્તનનું જ નિરીક્ષણ કરે છે. દા.ત. સ્વગતોક્તિ.

૩. જ્યારે પાત્ર અન્ય વ્યક્તિ અથવા ઘટના વિશે પોતાનો અભિપ્રાય દર્શાવે ત્યારે તે બોલનારનું ચરિત્ર પ્રગટ કરે છે.

આ ત્રણેય પ્રકારની વાણીમાં એ તપાસવાનું કે એ દ્વારા જે ચિત્ર ઊપસે છે તે સુસંગત અને સ્તુત્ય છે કે વિરોધાભાસી અને અસંગત છે. એવું બને છે કે એક પ્રકારના પાત્રનિરૂપણ કે વાણીના પ્રકાર દ્વારા જે લક્ષણ કે ગુણ બહાર આવે છે તેનો અન્ય પદ્ધતિ દ્વારા અન્ય સમયે વ્યક્ત થતા લક્ષણ કે ગુણ સાથે મેળ ન પડતો હોય.

આગળ ઉપર સમાજનું એક પાત્ર તરીકે કેવી રીતે નિરૂપણ કરવામાં આવ્યું છે તે જોઈશું. સમાજમાં અહીં ગ્રામ્ય પાત્રોનો એક સમૂહ અને તેમની પ્રવૃત્તિઓ. આ ગ્રામ્ય પાત્રોનો સમુદાય એ કંઈ માત્ર એક ટોળું નથી, પરંતુ જૂથના દરેક સભ્યને પોતાની આગવી વિશિષ્ટતા છે. આ ઉપરાંત આ સમાજના ચિત્રણમાં સામાજિક સમારોહ અને જૂથની પ્રવૃત્તિઓનો પણ સમાવેશ થાય છે. આમ, સમાજ એ પરિવેશ અને પાત્ર બંને છે.

સમાજના પ્રતિનિધિ તરીકે આ ગૌણ ગ્રામ્ય પાત્રોના સમુદાયનું તેમના કાર્ય અનુસાર ત્રણ વિભાગમાં વર્ગીકરણ કરી શકાય :

૧. તેઓ મુખ્ય પાત્રોને ભાવાત્મક અવલંબન પૂરું પાડે છે.

૨. તેઓ ઘણી વખત મુખ્ય પાત્રોની વિરુદ્ધ જઈને વર્તન કરે છે. એનો અર્થ એ થયો કે તેઓ ખલનાયકના જેવો ભાગ ભજવે છે. મા.ભ.માં નાનો અને માલી, મ.જી.માં ધૂળો અને રેશમો, ફા.ફ્રો.માં ટ્રોય અને ટેસમાં એલેક આવાં પ્રતિસ્પર્ધી પાત્રો છે.

૩. તેઓ જાણેઅજાણે ઘણી વખત સમસ્યાઓ ઊભી કરે છે. દા.ત. મ.જી.માં હીરો; મા.ભ.માં મનોર અને રણછોડ; ફા.ફ્રો.માં બોલ્ડવુડ અને ટેસની માતા જૉન ડર્બીફિલ્ડ.

આ ગ્રામ્ય પાત્રોની બોલીનાં અમુક ચોક્કસ લક્ષણો અને હેતુઓ છે. એનાં લક્ષણો આ પ્રમાણે છે :

૧.વ્યાવહારિકતા

૨.વાસ્તવને સ્વીકારી લેવાનું અને તેને તાત્ત્વિક કે શાસ્ત્રીય રીતે રજૂ કરવાનું ડહાપણ.

વ્યવહારપટુ ગ્રામ્યજનો દ્વારા કરાયેલ શાણપણયુક્ત, દૂરંદેશી અને ચતુર વિધાનો કે ટીકા પછીથી વારંવાર અને બહોળા પ્રમાણમાં ઉપયોગમાં આવતાં કહેવતનું રૂપ ધારણ કરે છે.

તેમની વાણીના ત્રણ મુખ્ય હેતુઓ છે :

૧. તેઓ વ્યક્તિઓ, તેમનાં વર્તન અને ઘટનાઓ પર પોતાના અભિપ્રાય આપે છે. આવો અભિપ્રાય ગ્રીક નાટકમાં 'કોરિક ફંક્શન'ની ગરજ સારે છે.

૨. તેમની બોલી નવલકથાની પ્રાદેશિકપણાના રંગને વધુ ઘેરો બનાવે છે.

૩. રમૂજ એ આ સમુદાયનું વિશિષ્ટ પાસું છે. તેમની વિનોદશક્તિ અને રમૂજી વિધાનો દ્વારા તેમની વિશેપતા છતી થાય છે. તેઓ ક્યારેક 'કૉમિક રિલીફ'ની ગરજ સારે છે.

સમાજ અહીં જીવંત અસ્તિત્વ ધરાવે છે. જો કે ક્યારેક જ બદલાતો અને વિકસતો આ સમાજ એટલો સંકુચિત અને જડ પણ નથી કે પરિવર્તનને પ્રતિભાવ ન આપે.

ત્યાર પછી પ્રકૃતિની તપાસ એક પાત્ર તરીકે કરવામાં આવી છે, તેનું નિરૂપણ પાત્રાલેખનની ત્રણ પદ્ધતિથી કરવામાં આવ્યું છે. પ્રકૃતિ પણ સમષ્ટિની જેમ અહીં માત્ર પરિવેશ જ નથી પરંતુ વિવિધ ઋતુઓ અને તેની પ્રવૃત્તિઓનું જીવંત ચક્ર છે. પ્રકૃતિને જીવન છે એવું અર્થઘટન કરવું એ જ હકીકત તેને એક પાત્ર તરીકે પ્રતિપાદિત કરે છે.

પ્રકૃતિ એ નાયક અને પ્રતિનાયક બંને તરીકે કાર્ય કરે છે. કુદરતસર્જિત વિપત્તિઓ સબળ પાત્રોની લાયકાત પુરવાર કરે છે. તેમની ક્ષમતાની અને નીતિની કસોટી થાય છે. આ ફક્ત એકપક્ષીય કે એકમાર્ગીય ક્રિયા નથી પણ મનુષ્યો દ્વારા તેને પ્રતિભાવ સાંપડે છે. પ્રકૃતિના રોપનું જ નહિ પણ તેના ઔદાર્યનું પણ અસ્તિત્વ છે એની નોંધ ક્યાં તો નમ્રતાથી અથવા ઉદંડતાથી પણ લેવાય છે ખરી. ઉદ્દંડ પ્રતિભાવ એ બીજું કંઈ નહીં પણ જે તે પાત્રની નબળાઈ અને છીછરાપણું જ બતાવે છે.

પ્રકૃતિ પોતાની ક્રિયાઓ દ્વારા બોલે છે એટલે તેની વાણી અને કાર્ય વચ્ચેની ભેદરેખા બહુ પાતળી છે. મનુષ્યની પ્રકૃતિને વાંચવાની, સમજવાની અને તેનું અર્થઘટન કરવાની શક્તિ જ તેનાં નૈતિક મૂલ્યોનો પરોક્ષ માપદંડ છે.

આ અભ્યાસમાં સૌથી છેલ્લે ચર્ચાના તંતુઓને એકત્રિત કર્યા છે અને ખાસ કરીને સ્ત્રીપુરુષોના સંબંધોને સ્પર્શતું તથા બંને લેખકોના વિશ્વ સંબંધી વિચારોનું જે દર્શન સાંપડે છે તેને પુષ્ટ કરે છે.

હાર્ડી અને પન્નાલાલનાં બધાં જ પાત્રો કાલ્પનિક છે છતાં તેઓ બંને જે લોકોની વચ્ચે ઊછર્યા હતા તેમનું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. ગ્રામ્ય પાત્રો કાં તો ગ્રામ્ય પરિવેશ સાથે સુમેળ સાધે છે અથવા તો પરિવેશના વિરોધમાં પોતાની ખાસિયત પ્રસ્થાપિત કરે છે. આવા લોકોનું અસ્તિત્વ કાંઈ નાબૂદ થઈ ગયું નથી. હજુ પણ આધુનિક શહેરથી દૂરસુદૂરના એકાકી ગ્રામ્ય વિસ્તારમાં તેઓ અસ્તિત્વ ધરાવે છે. તેઓ સાધારણ વર્ગમાં આવે છે. તેઓ સાધારણ વર્ગના છે પણ હાર્ડી અને પન્નાલાલે તેમના અસામાન્ય અનુભવો અને તેને ઝીલવાની તેમની અસામાન્ય રીતના કથન દ્વારા તેમને અસાધારણ બનાવ્યા છે. પાંચેય નવલકથાઓનાં પાત્રો વિશે એવું નિઃશંકપણે કહી શકાય કે તેઓ લાક્ષણિક ગ્રામ્યજનોની ઘણી ખૂબીઓ-ખાસિયતો ધરાવે છે છતાં એમાંનાં કેટલાંક પોતાની વિશિષ્ટતાથી અલગ તરી આવે છે.

એક તરફ સામાજિક રીતરિવાજો, ધારાઓ અને આર્થિક સંજોગો વગેરે નિર્ણાયક બને છે તો બીજી તરફ વ્યક્તિની મહેચ્છાઓ, લગાવ અને વિચારો, ગેરમાર્ગે દોરાયેલ હોવા છતાં એટલાં જ નિર્ણાયક બની રહે છે. કૃતિનો કરુણ નાટકીય સંઘર્ષ અને કૃતિનું બળ પણ તેમાંથી જ ઉદ્ભવે છે. આ બંને વૈયક્તિક અને સામાજિક પરિબળો વિશે પાત્રોના જ્ઞાન અને અજ્ઞાનની માત્રા તેમની ક્રિયા અને પ્રતિક્રિયા નિર્ધારિત કરે છે. પરંપરાગત અને રૂઢિચુસ્ત પાત્રોથી માંડીને નોખાં તરી આવતાં અને ગ્રામ્ય વિસ્તારની શાંતિને ડહોળી નાખતા પાત્રોથી આ શ્રેણી રચાઈ છે. બાહ્ય પ્રકૃતિ પણ એટલો જ મહત્ત્વનો રક્ષક અને ભક્ષક બંનેનો પાઠ ભજવે છે. મનુષ્યપાત્રો વચ્ચેની આંતરક્રિયાના અને એમની અન્ય પરિબળો સાથેની આંતરપ્રક્રિયાનાના આપણે સાક્ષી છીએ. એકત્રિત વૈયક્તિક શક્તિ કરતાં પણ સમાજ અને અખિલ પ્રકૃતિ વધુ પ્રભાવશાળી છે. બાહ્ય બળ આંતરિક બળ દ્વારા પોતાનું કાર્ય સાધે છે. ચઢતા ક્રમમાં જોઈએ તો વ્યક્તિ સમાજ દ્વારા અને વ્યક્તિ અને સમાજ બંને પ્રકૃતિ દ્વારા પ્રભાવિત થાય છે. હાર્ડીમાં વધુ પ્રભાવશાળી પરિબળો ઓછાં પ્રભાવશાળી પરિબળોને અસર કરે છે પણ એથી વિરુદ્ધનું વલણ જોવા મળતું નથી. પન્નાલાલમાં પણ આવું જ એકતરફી વલણ દેખાય છે પણ તેમાં વ્યક્તિ ઘણી વાર સામાજિક પ્રતિબોધને અસર કરતી જણાય છે. જો કે સૌથી વધુ શક્તિશાળી પરિબળો જેવાં કે પ્રકૃતિ અને દૈવ તો યથાવત્ જ રહે છે. તેથી જ પન્નાલાલનાં પાત્રો હાર્ડીનાં પાત્રો કરતાં વધુ માર્મિક, મહત્ત્વપૂર્ણ નૈતિક બળ અને યોગ્યતા ધરાવનારા છે. દૈવનું પ્રભુત્વ એ હાર્ડીની વિચારધારાનું હાર્દ છે અને તેની વસ્તુપસંદગીમાં એ કેન્દ્રસ્થાને રહેલ છે. પન્નાલાલમાં પણ પ્રણય સહિતની બધી ઘટનાઓ આ સાર્વત્રિક અને સર્વતોગામી પરિબળોને તાબે થાય છે. પણ બંને લેખકો વચ્ચેનો ભેદ તેમનાં પાત્રોની એ શક્તિનો સામનો કરવાની રીત અને વલણમાં રહેલો છે.

૧. મફત ઓઝા, 'તાદર્થ્ય'નો તંત્રીલેખ, એપ્રિલ, ૧૯૮૯, ૨

૨. એજન, ૨

૩. અર્નેસ્ટ એ. બેકર, 'અંગ્રેજી નવલકથાનો ઇતિહાસ', ભાગ-૯, ૨૩

૪. આર્થર મેકડોવેલ, 'થોમસ હાર્ડી : વિવેચનાત્મક અભ્યાસ', ૪૯

૫. ડગ્લાસ બ્રાઉન, 'થોમસ હાર્ડી', ૧૪૨

૬. રતિલાલ દવે અને પુષ્પાબેન અમીન, 'નવલકથા : સ્વરૂપ, સર્જન અને સમીક્ષા',૪૬

૭. આયન ગ્રેગર, 'ધ ગ્રેટ વેબ; હાર્ડીની નવલકથાઓનું સ્વરૂપ', ૫૦

૮. બેકર, ૮૦

૯. એજન, ૨૪

૧૦. એજન, ૨૪

૧૧. દવે અને અમીન, ૪૬

એક નાટ્યશિબિર

ગુજરાતીનો અધ્યાપકસંઘ અને એમ.ડી.મહિલા શાહ કૉલેજ, મલાડ;મુંબઈના સંયુક્ત ઉપક્રમે તા. ૨૨,૨૩,૨૪ ઑગસ્ટ, ૧૯૯૭ દરમિયાન 'નાટક' અંગેનો એક કાર્યશિબિર યોજાઈ ગયો.

પહેલી બેઠકમાં 'નાટકનું માધ્યમ' વિષય અંતર્ગત જયંત પારેખે વક્તવ્ય આપ્યું. આરંભમાં તેમણે પોતાની નાટ્યપ્રીતિનાં મૂળ કેટલાં ઊંડાં છે એની વાત કહી.એમણે નાટકનું માધ્યમ ભાષા છે એની ચર્ચા કરતાં ભૂમિકારૂપે કહ્યું કે કવિતાની જેમ નાટક પણ પ્રાચીનતમ સ્વરૂપ છે. છેક નર્મદથી એની વાત થાય છે પરંતુ એનો સમુચિત વિચાર થયો નથી. ભરતનાટ્યશાસ્ત્ર પહેલાંય નાટક હતું. અસાધારણ કલ્પનાશક્તિ વિના એ વાંચી પણ ન શકાય. ભાષા એનું માધ્યમ છે એટલું જાણીએ એ પૂરતું નથી. માત્ર ભાષા આવડે એટલાથી એ ભાષાનું નાટક સમજાઈ જાય એવું નથી. એ વલણને કારણે જ આપણે ત્યાં ટાગોર આદિના અનુવાદો સંતોષ આપે એવા થયા નથી. ભાષા ભલે માધ્યમ હોય, પરંતુ નાટકમાં આ ભાષા, ભાષાથી વિશેષ છે. આ ભાષા વડે નટ પ્રગટ થાય છે. એટલે સંવાદ દ્વારા પ્રગટ થયેલી આ વાણી છે. નાટકમાં સૂર, સંગીત, શિલ્પ. પરિવેશ, ભાષા વગેરે છે. આ બધાં માધ્યમ છે પરંતુ મૂળ માધ્યમને એ સહાય કરે છે. નાટકનું સ્વરૂપ જ એવું છે કે માત્ર મૂળ માધ્યમથી કામ ન સરે. આમ છતાં નાટકનું આ માધ્યમ જ કેન્દ્રમાં રહે છે. બીજાં કળાત્મક માધ્યમો એમાં ઓગળી જાય છે. નાટકમાં પાયાનું ઘટક ક્રિયા છે. ક્રિયા વડે, અભિનય વડે ઘટના, ઘટનાવિન્યાસ રચાય છે. એનાથી જ ભૂતકાળ યા ભવિષ્યકાળનું સૂચન થાય છે. ક્રિયાનું સૂચન થાય છે. પસંદગી અને ચોક્કસ પરિણામ પણ એમાંથી જ મળે છે. ઘટનાનું બનવું એમાં જ હોય છે. ભલે રંગમંચ ઉપર વર્તમાન હોય પરંતુ એ ભવિષ્યથી સભર હોય છે. રંગમંચ પર બધું અપૂર્ણ હોય છે કારણ કે બધું બનતું જ રહે છે. નિયતિની સભાનતા નાટકમાં સર્વોપરી છે. જયંતભાઈએ નાટકના માધ્યમના સંદર્ભે આ બધી વાતો કરી, સાથે સાથે ગ્રીક નાટ્યપરંપરા અને સંસ્કૃત નાટકની વાત પણ ગૂંથી લીધી. અભિનય દ્વારા વાણીનું પ્રગટ થતું વિશિષ્ટ રૂપ નાટકનો દેહ છે, એવું એમણે પ્રતિપાદિત કર્યું.

પહેલી બેઠકનું બીજું વક્તવ્ય વિનોદ અધ્વર્યુનું હતું. 'નાટકમાં વસ્તુવિન્યાસ અને ચરિત્ર' અંગે એમણે આપેલું વક્તવ્ય ઊભડક અને પાંખું રહ્યું. ચરિત્રનો સંદર્ભ જે રીતે ઊઘાડી આપવો જોઈએ, એ રીતે કંઈ થયું નહીં. પ્રમાણમાં કંટાળાજનક એવા આ વક્તવ્યમાં વસ્તુવિન્યાસની ચર્ચા પણ ખાસ રસપ્રદ ન રહી. નાટકમાં નટની કામગીરી, નાટકની ભ્રામકતા, ક્રમિક ઘટના, એનાં એકમ, વગેરે બાબતો પર એમણે પ્રકાશ પાડ્યો પરંતુ એનાથી જે વસ્તુ છે એ કેવી રીતે પ્રવર્તતું હોય છે, એ સ્પષ્ટ ન થયું.વસ્તુવિન્યાસ દ્વારા જ નાટક પ્રગટ થાય છે, મનોગત રૂપ પામે છે પરંતુ એ કેવી રીતે ? એનું ઘડાતું આવતું રૂપ કેવું ? વગેરે પ્રશ્નો રહે છે. અભિનય મુખ્ય ઘટક છે તો એના વડે પ્રગટ થતું વસ્તુવિન્યાસ-રૂપ કેવું હોઈ શકે ? ઉદાહરણ સહિત એની ચર્ચા થઈ હોત તો આ બધી અસ્પષ્ટતા રહી ન હોત.

બીજી બેઠકનું પ્રથમ વ્યાખ્યાન શિરીષ પંચાલનું હતું. ગ્રીક ટ્રેજેડી અને શેક્સપિરીઅન ટ્રેજેડી વિશે એમણે રસપ્રદ ચર્ચા કરી. આજના સમયનો સંદર્ભ અલગ છે, માટે હવે મહાકાવ્ય યા ટ્રેજેડી નથી. છતાં પણ ગ્રીક ટ્રેજેડીમાં જે માનવપ્રશ્નોનું આલેખન થયું હતું એને યુરોપના અનેક સાહિત્યકારોએ નવેસરથી જોયાં છે . છેક આજ લગી જગતભરના સર્જકો એનાથી પ્રભાવિત છે. એ દર્શાવે છે કે માનવીય કરુણાનું દર્શન સાર્વત્રિક છે. બધાને એ સ્પર્શે છે - ભૂમિકારૂપ આટલી વાત કરીને એમણે ઇસ્કીલસ, સોફોકલીઝ, યુરિપીડિઝ વગેરે વિશે વાત કરી. ગ્રીક ટ્રેજેડીની ભાવસંતપર્ક ચર્ચા કરી. મૂળ તો ગ્રીક ટ્રેજેડીનું જે રૂપ ત્યાં હતું એ અનોખું હતું. એ સિવાય એ ક્યાંયે ન હતું. એનો પ્રભાવ પછી બધે ફેલાયો. ગ્રીસમાં ટ્રેજેડીનો અર્થ ધાર્મિક વિધિ સાથે સંકળાયેલો હોવાથી એમાં ગીત, નૃત્ય, વૃંદગાન સાથે ડાયોનિસસને બલિ ચડાવવાની વિધિ સંપન્ન થતી. એમાં કાળક્રમે ફેરફારો થયા. થેસ્પિસ નામના સર્જકે વૃંદગાનમાં એક અભિનેતા ઉમેર્યો, તેથી એમાં કથનાત્મકતાને દાખલ થઈ. એથી ટ્રેજેડીનું સંપૂર્ણ સ્વરૂપ બંધાયું. આ સ્વરૂપ ત્યાં ચારેક પેઢી ચાલ્યું. ડાયોનિસસની પૂજા નિમિત્તે આરંભ પામેલા આ સાહિત્યસ્વરૂપ પાછળ ડાયોનિસસની યાતનાભરી કથા રહેલી છે. ચમત્કારક બાળક તરીકે જન્મેલા ડાયોનિસસનું કાનૂનનું ઉલ્લંઘન કરતા પતન થાય છે. એનો કરુણ રીતે પરાજય થાય છે. માનવયાતનાની નિયતિ આ પાત્ર દ્વારા પ્રગટ થઈ છે.

ઇસ્કીલસ ગ્રીક ટ્રેજેડીનો પ્રણેતા છે. એણે આ સ્વરૂપને કળારૂપ આપ્યું. ઈ.સ.પૂર્વે ૪૯૦ના ભયાનક યુદ્ધમાં એણે ભાગ લીધો હતો માટે યુદ્ધની ભયાવહતાથી એ પરિચિત હતો. એટલે જ જે હોમરમાં નથી એ તેણે રચ્યું. માનવીય જીવનના ઘણા અંધારા ખૂણાઓ એણે બતાવ્યા, ઘણાં પાત્રો રચ્યાં. 'ઓરેસ્ટીયા' નાટ્યત્રયી છે. એમાં ટ્રેજેડી, કૉમેડી અને સેટાયર છે. બે ભાઈઓની કથા છે. એટ્રિયસ અને થાયેસ્ટિસના કુટુંબની કથા આમાં છે.થાયેસ્ટીસ એટ્રિયસની પત્ની ઉપર જુલમ ગુજારે છે, એના પ્રતિકાર રૂપે એટ્રિયસ થાયેનાં બાળકોની હત્યા કરે છે અને થાયેસ્ટિસને મિજબાનીમાં બાળકોનું માંસ પીરસે છે. આ ભયાનક પાપથી એટ્રિયસ પર આફત રૂપે શાપ ઊતરે છે. આમાંથી પછી હત્યાની પરંપરા

સર્જાયં છે. છેવટે બધાનો કરુણ અંજામ આવે છે. પાપ, શાપ અને હત્યા - આ ત્રણથી આ પાત્રોની નિયતિ ઘડાઈ છે. આવા કથાનક દ્વારા નાટ્યકારની જીવનની અંધારી બાજુને રજૂ કરે છે.

સોફોકલીઝમાં પણ આ પરંપરા જોવા મળે છે.એના 'ઈડીપસ રેક્સ'મા પણ શાપની ઘટના છે.પાપ છે. પાત્ર એની નિયતિમાંથી છટકવા મથે છે પણ છટકી શકતુ નથી. ઈડિપસના જન્મ સમયે થયેલી ભવિષ્યવાણી સાચી જ કરે છે. બાપની હત્યા, મા સાથે બધું થાય જ છે.'હું કોણ ?'નું જ્ઞાન છેવટે વેદના બની જાય છે.

શેક્સપિરીઅન ટ્રેજેડીમાં સર્જકે કરેલા ફેરફારો છે. ગ્રીક ટ્રેજેડીમા સમયસંદર્ભ જે રીતે આવે છે એમાં પાત્રવિકાસ નથી. નિયતિ પ્રમાણે બધું થવા સર્જાયેલુ છે જ્યારે શેક્સપિયરમાં પાત્રનો ક્રમિક વિકાસ છે. મેકબેથ ધીમે ધીમે દુષ્ટ બને છે, એનામાં પારાવાર મહત્ત્વાકાંક્ષા છે, એને માટે અપેક્ષિત એવું સાહસ પણ છે. પરતુ એમાં જે રીતે ધીમે ધીમે આસુરી તત્ત્વ સ્થાન જમાવતું જાય છે એ એને પતન ભણી લઈ જાય છે. આ નબળાઈ અહીં કરુણતા રચે છે.

આમ ગ્રીક ટ્રેજેડીની પરંપરાથી માંડી મેકબેથ સુધીની શિરીષભાઈની કરેલી ચર્ચા અત્યંત રસપ્રદ રહી. માનવનિયતિની સામે ઊભા રહેલાં પાત્રોની કથા એમણે રસાળ શૈલીમાં રજૂ કરી.

બીજી બેઠકનું બીજું વ્યાખ્યાન સુમન શાહનું હતું. એમણે 'ડૉલ્સ હાઉસ' (ઇબ્સન) 'સિક્સ કેરેક્ટર્સ ઇન સર્ચ ઑફ એન ઑથર' (પિરાન્દેલો), 'વેઈટિંગ ફોર ગોદો'(બૅકૅટ) અંગે રસપ્રદ ચર્ચા કરી. ૧૭થી ૧૯મી સદીના માણસની તાસીર જુદી છે. આગળના સમયથી એ સાવ અલગ છે. અહીં માનવી જ ભાગ્યવિધાતા છે.એનું આંતરિક ઘડતર જ એ પ્રકારનું છે કે આ સૃષ્ટિમાં રોપાઈ શકતો નથી. સતત પ્રશ્નો, સંઘર્ષ અને છેવટે મૃત્યુ - એની નિયતિ છે. આ ભૂમિકાના સંદર્ભમાં ત્રણેય નાટ્યકારોની ત્રણ રચનાઓની સુમન શાહે છણાવટ કરી. ઇબ્સનની 'ડૉલ્સ હાઉસ' કૃતિમાં નોરાની સ્વતંત્ર ખોજ એની આત્મપ્રતીતિમાંથી જન્મી છે. એને સમજાય છે કે પોતાની સચ્ચાઈનું કશું મૂલ્ય આ પુરુષપ્રધાન સમાજ નથી, તેથી એ ગૃહત્યાગ કરે છે. આત્મપ્રતીતિમાંથી જન્મેલી નિર્ભ્રાન્તિ નોરાને ગૃહત્યાગ કરવા પ્રેરે છે, આ મહત્ત્વની બાબત છે.

પિરાન્દેલોના આ નાટકમાં પણ પાત્રોના આંતરજીવન પર વિશેષ ભાર મુકાયો છે. આત્મનિરીક્ષણમાંથી આ નાટક જન્મ્યું છે. નાટકમાં નાટક છે. નાટક કરનારાઓને પાત્રો કહે છે : અમારું નાટક કરો. પરંતુ એમને પાત્રો બનાવવાનાં નહીં. અહીંથી સમસ્યા શરૂ થાય છે. પાત્રો અને નાટક કરનારાઓ જે સંવાદ થાય છે, એમાંથી પાત્રોનું આંતરજગત ઊઘડે છે. આમ આ નાટક આંતરખોજને ઉજાગર કરે છે.

બૅકૅટના 'વેઈટિંગ ફોર ગોદો'માં આ આત્મનિરીક્ષણ એવા સંવેદન લગી લઈ જાય છે કે છેવટે માણસ નિર્ભ્રાન્ત થતો જાય છે. અહી બૅકૅટ દરેક ક્રિયાને, અક્રિયા માટે વાપરે છે. સંખ્યાબંધ ક્રિયાઓ વડે વ્યર્થતાની અનુભૂતિ પ્રગટ થાય છે . છતાં આ નાટક સ્થિર

લાગે છે. આમ, પાત્રો અને કથાનકનું વિશ્લેષણ કરી, વક્તાએ ત્રણેય કૃતિઓની સરસ ચર્ચા કરી.

તેવીસમી તારીખની ત્રીજી બેઠકમાં 'સંસ્કૃત નાટક'ની ચર્ચા કેન્દ્રમાં હતી. ત્રીજી બેઠકના પ્રથમ વ્યાખ્યાનમાં ડો. વિજય પંડ્યાએ 'સંસ્કૃત નાટકની વિભાવના' અંગે ઊંડી ચર્ચા કરી. ભાસ, ભવભૂતિ અને કાલિદાસની વિભાવના કેવી અલગ હતી એની ભૂમિકા બાંધી. કાલિદાસનું વલણ રસલક્ષી જ્યારે શૂદ્રકનું સમસ્યાલક્ષી હોય છે; પરંતુ મુખ્ય બે પરંપરાઓ રહે છે - કાલિદાસપરંપરા અને ભવભૂતિપરંપરા. કાર્ય (એક્શન) સંદર્ભે સંસ્કૃત નાટ્યપરંપરા ઘડાતી આવી છે. એમાં આરંભ, યત્ન, પ્રાપ્તિસંભવ, નિયતપ્રાપ્તિ, ફલાગમ મુખ્ય છે. આનાથી કાર્યાવસ્થા બંધાય છે. આ પાંચમાં જીવનવલણ પણ સક્રિય રહે છે. આ પ્રક્રિયામાંથી જ માનસિક તથા શારીરિક સ્થિતિઓનું નિદર્શન સાંપડે છે. આ કાર્ય સ્થળ -કાળના સંદર્ભમાં હોય છે. એમાંથી કથાવસ્તુનું રૂપ રચાય છે. સંસ્કૃત નાટ્યવિભાવનામાં ઇતિવૃત્ત મહત્ત્વનું છે. એ નાટકનું શરીર છે. શાકુંતલ એનું ઉત્તમ ઉદાહરણ છે. આટલી વિશદ ચર્ચા બાદ એમણે ભારતીય જીવનવિભાવનાના સંદર્ભમાં સંસ્કૃતમાં ટ્રેજેડી કેમ નથી એની ચર્ચા કરી. પશ્ચિમના વિદ્વાનોનો મત પણ ટાંક્યો. ભારતીય સંસ્કૃતિપરંપરા, કર્મનો સિદ્ધાંત તથા યજ્ઞની વિભાવના - સંસ્કૃત નાટકને ટ્રેજેડી બનતા રોકે એ સ્વાભાવિક જ છે. પરંતુ આ મુદ્દાને આ રીતે પણ જોઈ શકાય કે પશ્ચિમમાં જે સ્વરૂપે ટ્રેજેડી છે, એ ભલે આપણે ત્યાં ન હોય, તેથી શું ? આ નાટકોમાં ટ્રેજિક આયર્‌ની છે. ટ્રેજિક એલિમેન્ટ્સ છે. કરુણતાભરી સ્થિતિઓની અંદર કરુણ તત્ત્વનો તીવ્ર અનુભવ આપી રહે છે, તેથી એની આ પરિપ્રેક્ષ્યમાં જ મહત્તા આંકવાની રહે.

ત્રીજી બેઠકના બીજા વ્યાખ્યાનમાં 'સંસ્કૃત નાટકની મંચનશૈલી' વિશે બોલતાં ડૉ. મહેશ ચંપકલાલે કહ્યું કે દિગ્દર્શક મંચનશૈલી નક્કી કરે છે. પ્રતને પ્રેક્ષક લગી લઈ જવા માટે એ આમ કરે છે. પ્રત પોતે શૈલીનું સૂચન કરે છે. એમાં દિગ્દર્શકની પ્રતિભા જીવંત બની જાય છે. એનું ઉચ્ચારણ, એની ધ્વનિશક્તિ વગેરે એ ખાસ લક્ષમાં લે છે. શૈલી જુદી જુદી અપનાવી શકાય છે. ભાવને ઘૂંટવા માટે એકનું એક દૃશ્ય પ્રયોજી શકાય છે.

ચોથી બેઠકમાં ભારતીય નાટક અને રંગભૂમિ વિશે વ્યાખ્યાનો હતાં. પ્રથમ વ્યાખ્યાનમાં સતીશ વ્યાસે રવીન્દ્રનાથના 'ડાકઘર', મોહન રાકેશના'આધેઅધૂરે', બાદલ સરકારના 'સરઘસ' અને ગિરીશ કર્નાડના 'રક્તકલ્યાણ' નાટકોની ચર્ચા કરી. પરંતુ આ ચર્ચા અત્યંત ઊભડક રહી. આછાપાતળા પરિચયથી તેઓ આગળ વધી ના શક્યા. આ નાટકોમાં રહેલી નાટ્યાત્મકતા, નાટ્યકારની મનોભૂમિનો રંગમંચ પર થતો આવિષ્કાર, જે તે પ્રદેશની રંગભૂમિની ઐતિહાસિક વિકાસરેખાની ભૂમિકા આદિ અંગે કશું તેઓ દર્શાવી ન શક્યા. 'આધેઅધૂરે'ની ચર્ચા પણ વિવાદાસ્પદ લાગી. મોહન રાકેશનું આ શકવર્તી નાટક આમ સપાટી પર વાતો કરી છોડી ન દેવાય. એવું જ બાકીનાં ત્રણ નાટકો વિશે પણ કહી શકાય. સઘનતાથી વાત માંડવા યા ચર્ચા કરવા માટે ચારને બદલે બે નાટકો લીધાં હોત તો વધારે સારું થયું હોત. વળી, ચારેય રચનાઓ બરાબર વાંચી, માણી ન હોય તો એ અંગે ચર્ચા

પણ જામે નહીં. એથી વ્યાખ્યાનને અંતે ચર્ચા કંઈ જામી નહી.

બીજા વ્યાખ્યાનમાં ઉત્પલ ભાયાણીએ હબીબ તનવીર, વિજયા મહેતા, રતન થિયમનું કેવું પ્રદાન રહ્યું છે એની ચર્ચા કરી. એમણે ત્રણેય નાટ્યકારોની કામ કરવાની રીત, એમના અનુભવો અને નાટ્યપરંપરાથી અલગ જઈ પ્રયોગો કરવાની એમની આવડત, સૂઝ આદિ વિશે વિશદ ચર્ચા કરી; બોલી, કળાકારોની ખુમારી અને નાટક પ્રત્યેની લેખકોની પ્રતિબદ્ધતા વગેરે વિશેની એમણે આપેલી માહિતી રોચક રહી.

પાંચમી બેઠક નાટ્યાંશપઠન અને મંચન અંગેની હતી. આમાં નાટ્યદિગ્દર્શક કપિલ દેવ શુક્લએ વીનેશ અંતાણીની નવલકથા કાફલો અને અનુરવને નાટ્યરૂપાંતર આપતાં થયેલા અનુભવની વાત કરી જે રસપ્રદ રહી. પી.એસ.ચારીએ પણ આ દિગ્દર્શનપ્રક્રિયા કેવો પડકાર હોય છે એના સંદર્ભમાં ચર્ચા કરી. એમણે 'મોક્ષ', 'સિકંદર શાની'માંથી અમુક અંશોનું પઠન કર્યું અને કળાકારોની સહાયથી એની રજૂઆત પણ કરી. જે જોયા બાદ આખા નાટકને જોવાની તરસ જાગે છે. સાથે સાથે એવો પણ વિચાર જાગે છે કે નાટકની ભાષા, એનું વિષયવસ્તુ, દિગ્દર્શન કળા આદિ વિશે ભરપૂર ચર્ચાઓ કરી. એને વધારે સારી રીતે ચર્ચવા અને સમજવા માટે, સાંજની આખી બેઠક માટે વધારે વખત ફાળવીને સળંગ એક નાટક મંચ પર રજૂ થવું જોઈતું હતું. એ પ્રયોગ ચર્ચાને વધારે ફળપ્રદ બનાવવા યોગ્ય રહ્યો હોત.

ચોવીસમીની છઠ્ઠી બેઠકમાં ગુજરાતી નાટક અને રંગભૂમિ વિશે વ્યાખ્યાનો હતાં. ગુજરાતી નાટક વિશે ચિનુ મોદીએ દલપતરામના 'મિથ્યાભિમાન', રમણભાઈ નીલકંઠના 'રાઈનો પર્વત', ચન્દ્રવદન મહેતાના 'ધરાગૂર્જરી' અને મધુ રાયના 'કોઈ પણ એક ફૂલનું નામ બોલો તો' નાટકને આધારે ચર્ચા કરી. આ ચારેય નાટકોમાં સમાજચિત્ર, રજૂઆતનું વૈવિધ્ય, ભાષાનું માધ્યમ અને પાત્રોની અભિનયક્ષમતા, એમાંથી પ્રગટ થતી, સંગતિઓ-વિસંગતિઓ આદિની એમણે ચર્ચા કરી. ચં.ચી.મહેતાના 'ધરાગૂર્જરી' નાટકની ઘણી મર્યાદાઓ દર્શાવનાર ચિનુ મોદીએ આ નાટક સિવાય જેમાં ચં.ચી.ની નાટ્યકાર તરીકેની વિલક્ષણ પ્રતિભા પ્રગટ થાય છે એવું નાટક શા માટે પસંદ નહીં કર્યું હોય ! 'મિથ્યાભિમાન'થી 'કોઈ પણ એક ફૂલનું નામ બોલો' સુધીનાં વિવિધ સ્થિત્યંતરોનો જો આલેખ આપ્યો હોત તો વધારે વિશદ છણાવટ થઈ શકી હોત. વળી, મધુ રાય પ્રતિનો વધારે પડતો અહોભાવ જોઈ શકાતો હતો. એથી આખાય મૂલ્યાંકનમાં સંતુલન ન રહ્યું. આપણી પાસે ચાર નાટકો હોય, ચાર યુગ હોય અને આગવી, તટસ્થ એવી નાટ્યસમીક્ષકની દૃષ્ટિ હોય - તો જ આનું તારતમ્ય તારવી શકાય, એ સિવાયની વાતોનો કોઈ અર્થ નથી. કારણ કે આ આખીયે ચર્ચા ઐતિહાસિક અભિગમથી જ થવી જોઈએ, નહીં કે ગમાઅણગમાથી.

ગુજરાતી રંગભૂમિની પરંપરા અને વિકાસની ચર્ચા બકુલ ટેલરે કરી. નાટ્યસાહિત્યનો ઇતિહાસ એમણે રજૂ કર્યો, પરંતુ દરેક તબક્કે આવેલા વિશિષ્ટ વળાંકો અને તેની મહત્ત્વની નાટ્યકૃતિઓની જો વીગતે ચર્ચા થઈ હોત તો એમાંથી ગુજરાતી રંગભૂમિનું સ્પષ્ટ ચિત્ર

મળ્યું હોત. કેવળ ક્રમશઃ યાદીનો શો અર્થ ?

આ શિબિરમાં દરેક વ્યાખ્યાનને અંતે રસપ્રદ ચર્ચા થતી રહી એ એનું મહત્ત્વનું પાસું કહી શકાય. પૂર્તિરૂપે પણ કેટલીક મહત્ત્વની બાબતો શ્રી જયંત પારેખ, સુમન શાહ, શિરીષ પંચાલ આદિએ સાંકળી આપી તેથી સમગ્ર ચર્ચાને વેગ મળતો રહ્યો.

'ગુજરાતીનો અધ્યાપક સંઘ' દ્વારા આયોજિત આવા સરસ શિબિર માટે સંઘના પ્રમુખ ચન્દ્રકાન્ત શેઠ તથા મંત્રીઓ જયદેવ શુક્લ, ભરત મહેતા અને જગદીશ ગૂર્જર અભિનંદનના અધિકારી છે. વળી, મલાડની નૂતન મહિલા કૉલેજે આ શિબિર માટે જે સગવડ કરી આપી તે માટે આચાર્યા ભારતી દેસાઈ અને તેમના સાથીઓ પણ ખૂબ જ અભિનંદનના અધિકારી છે.

- સિલાસ પટેલિયા

-

પત્રચર્ચા

પ્રિય શિરીષભાઈ,

૧. 'એતદ્' જાન્યુ. ૯૭ના અંકમાં ભરત મહેતાના 'પાશ્ચાત્ય સાહિત્યની અસર - જમેઉધાર' લેખના અસંખ્ય વિગતદોષોને ધ્યાને ન લઈએ તદપિ તેમના ભ્રમમૂલક વિધાન 'આશ્ચર્યની વાત તો એ છે કે આ દેશીવાદનું આન્દોલન પણ પરદેશથી આવ્યું છે !'નું નિરસન આવશ્યક છે.

કોઈ પણ રાષ્ટ્ર, સમાજ અથવા વ્યક્તિમાં પરંપરાવાદી (પ્રત્યાઘાતી) વલણો હમેશા જીવન્ત હોય છે અને આપણે એને ત્યાગી શકતા નથી. ડૉ. રાધાકૃષ્ણન્ કહે છે તેમ : 'We cannot abolish old forms. for that would be to ignore the fundamental nature of humanity.'(ઇન્ડીઅન ફિલસફિ, વૉ. ૧ પૃ.૧૪૫) આ વલણો સુષુપ્ત હોય છે એટલું જ, અને જ્યારે 'પરમ્પરાનો વિચ્છેદ' સીમા અતિક્રમી જાય છે ત્યારે આવાં દેશીવાદી (આ શબ્દ પ્રયોજવામાં અને પૃ.૩૦ પર ગણેશ દેવીના વિધાનની પ્રતિક્રિયાની ભાષામાં એમનું સ્વયંનું મકૉલાઇઝ્ડ માનસ પ્રતિબિમ્બિત નથી થતું શું ?) વલણો ક્રિયાશીલ બને છે, આન્દોલનનું રૂપ ધારણ કરે છે. બૌદ્ધ ધર્મમાં મહાયાનનો ફાંટો, શંકરાચાર્યના તર્કવાદ પછી રામાનુજાચાર્યનો ભક્તિવાદ, ૧૯મી સદીમાં આર્યસમાજની ચળવળ, ૨૦મી સદીમાં અબનીન્દ્રનાથ ઠાકુરનું કળાના પુનર્જીવનનું આંદોલન કે પાછલી અવસ્થામાં નર્મદનું સનાતન ધર્મમાં પાછા ફરવું : આ બધાં અથવા મકૉલાઇઝ્ડ માનસગ્રસ્તોને ન સમજાય એ ભાષામાં કહું તો પ્લૅટોનું પરમ્પરાને વળગી રહેવાનું વલણ અને નીઓઉ-ક્લૅસિસિઝમનું આન્દોલન એનાં સુપ્રસિદ્ધ ઉદાહરણો છે. ગુજરાતમાં મ.ન.દ્વિવેદી, રા.વિ.પાઠક[1] અને હરિવલ્લભ ભાયાણીનું દેશીવાદી (!) વલણ જાણીતું છે.

કૃષ્ણ કૃપલાણી દ્વારા તેમના લેખ 'મૉડર્ન્ લિટરેચર'માં 'પશ્ચિમની આંધળી ભક્તિ'

સન્દર્ભે કરાયેલી માર્મિક ટકોર અહીં જોવા જેવી છે(ગુજરાતી સાહિત્ય અને વિવેચનને લાગુ પડતો ભાગ અહીં ઉતારું છું : 'or indiscriminating applying borrowed canons and -isms from abroad irrespective of the context of Indian life and tradition..')[2] નિશિકાન્ત નિરાજકર તેમના નિબન્ધ 'ધ રેલવન્સ અવ્ ઇન્ડિયન્ લિટરરિ પીઅરિ'માં પાશ્ચાત્ય વિવેચનસિદ્ધાંતો ઉછીના લઈ ભારતીય સાહિત્ય ઉપર ઠોકી બેસાડવાનો વિરોધ કરતાં લખે છે : '... the concepts and theories propounded by Indian critics may be modified and moulded to suit the demands of modern literature so that they could furnish an ideal methodology to understand, appreciate and evaluate modern Indian literature. Perhaps this would be more appropriate and justified than borrowing westrn critical tenets and thrusting them upon Indian literature.'[3]

થોડાં વર્ષો પહેલાં ભરાયેલા સાહિત્યવિવેચનના એક સમ્મેલનમાં પણ વિદ્વાનોએ પાશ્ચાત્યીકરણનો, ઉછીનું યજ્ઞોપવિત પહેરાવવાનો, વિરોધ કર્યો છે.[4]

ટૂંકમાં પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય (અને સંસ્કૃતિ પણ)ના સમ્પર્ક પછી એક યા બીજા સમયે એનો વિરોધ થતો રહ્યો છે. સતતપણે - પણ એનો અવાજ પ્રબળ નહોતો. હવે આ 'દેશીવાદ' મુખર બન્યો છે અને તેણે આન્દોલનનું સ્વરૂપ પ્રાપ્ત કર્યું છે - એ આયાતી ખસૂસ નથી, 'પરદેશથી'અને 'હમણાં હમણાં' આવેલો નથી, એટલું જ મારે કહેવાનું છે.

ભરતભાઈએ સુધારાની, અંગ્રેજી શાસનનાસ મૂળિયાં કઈ રીતે નખાયાં વ. અસંગત બાબતો જતી કરી સાહિત્ય પર શું પ્રભાવ પડ્યો ? (what), શાથી પડ્યો ?(why), કયા વર્ગે એનો સ્વીકાર કર્યો ? કેમ કર્યો ? એનાં શાં પરિણામો આવ્યાં ? એનો કોણે વિરોધ કર્યો ? શાથી કર્યો ? એવાં કયાં પરિબળો હતાં કે આપણે આપણાં મૂળને ન વળગી રહેતાં એમના સાહિત્યપ્રકારો અપનાવ્યા ઇત્યાદિ ચર્ચા કરી હોત તો શીર્ષકનું યાથાર્થ્ય જળવાયું હોત. પશ્ચિમની અસરના કારણે વિવેચનની આખી દિશા બદલાઈ. સાહિત્યપ્રકારો - કેવળ નામ, ભાષા અને લિપિને જાળવી રાખતા - આખાં બદલાયા, કવિતામાં અગેયતાનો પ્રશ્ન ઊભો થયો, 'ભવ્યતા'નો નવો ખ્યાલ આવ્યો, નિબન્ધ અને નવલકથા જેવા તદ્દન નવા પ્રકારો આવ્યા - આ બધાંને એમાં સ્થાન હોવું જોઈએ.

'પ્રવાહણ' એ પશ્ચિમની વિચારસરણીનું કળાત્મક રૂપ છે.' (વળી, એના પ્રકાશક તો એથીય મોટો, અલબત્ત સાવ ખોટો જ. દાવો કરે !)એમ કહેવાય ત્યારે લેખકને 'પશ્ચિમની વિચારસરણી' અને 'કળાત્મક રૂપ'થી શું વિવક્ષિત હશે ? આવાં વિધાનો બ.ક.ઠાકોરની અચૂક યાદ આપે. એમણે કહેલું 'સાધારણ કવિતાને શ્રેષ્ઠ ગણનારી પ્રજા કવિતા ગૂમાવે.' આવી કળાત્મક કૃતિઓના બળે જ (યથાનામગુણ ?) ભોળાભાઈ 'નોઉબેલ પ્રાઇઝ્'ની મનીષા સેવતા હશે. કદાચ !

૨. 'સાહિત્યમીમાંસા' (પૂર્વ અને પશ્ચિમ)ની સમીક્ષા આવા પ્રકારની સમીક્ષાઓ

કેટલી આવશ્યક બલ્કિ અનિવાર્ય છે તે દર્શાવી જાય છે. 'અન્યસારસ્વતો'ની પ્રવૃત્તિ કોઈ એક જ ક્ષેત્રમાં પ્રવર્તમાન છે એવું નથી, અને એની ખાત્રી ગુજરાત યુનિવર્સિટી, ગ્રન્થનિર્માણ બોર્ડ દ્વારા પ્રકાશિત વિવિધ વિદ્યાશાખાઓના 'મૌલિક ગ્રન્થો' જોતાં થઈ જાય છે. (અનુવાદો તો એથી ચડિયાતા !). છેક ૧૯૫૮માં સર જદુનાથ સરકારે કહેલું 'આપણે ત્યાં સંશોધનનો અર્થ નવા અંગ્રેજી અને ફ્રેન્ચ ગ્રંથોમાંથી અનુવાદ અને તફડંચી સિવાય કશું નથી.' પરિસ્થિતિ આજે બદ-તર છે ; ફ્રેન્ચ નાબૂદ થઈ ગઈ છે અને હિન્દી ઉમેરાઈ છે.અત્રે જે ગ્રંથની સમીક્ષા થઈ છે તે તો હિમશિલાના ટોચકાનો અંશ માત્ર છે, અને આપણે હજુ 'લાગણીઓ દૂભવવાના યુગમાં જીવતા હોઈ' આવી સમીક્ષાઓ શક્ય બનતી નથી, વધુ શું ?

આ સમીક્ષા સન્દર્ભે એક પૂરક માહિતી આપવા ઇચ્છું છું. નીનાબહેન પૃ. ૪૮ પર લખે છે :(ઉદ્ધરણ)'આચાર્ય (આનન્દવર્ધન) ધ્વનિસિદ્ધાંતની પ્રેરણા વ્યાકરણશાસ્ત્રના 'સ્ફોટવાદ'નામના ગ્રંથમાંથી મળેલી છે(!))..'

' 'સ્ફોટવાદ' નામનો ગ્રંથ કોણે રચ્યો એ વિશે તો લેખકો જ માહિતી આપી શકે.'

સંસ્કૃત વ્યાકરણશાસ્ત્રમાં સ્ફોટવાદના પ્રણેતા મુનિ સ્ફોટાયન છે અને પાણિનિ (ઈ.સ.પૂ.૭-૮મી સદી)એમનો ઉલ્લેખ 'અષ્ટાધ્યયી'માં (૬/૧/૧૨૩) કરે છે. સ્ફોટવાદનો એમનો સિદ્ધાંત પતંજલિ મુનિના મહાભાષ્યમાં અને તે પછી ભર્તૃહરિના 'વાક્યપદીય'માં (પ્રથમ કાંડ, કારિકા ૪૪ અને આગળ) વિકસિત થાય છે. એ પછી 'સ્ફોટસિદ્ધિ' (મંડનમિશ્ર), 'સ્ફોટચન્દ્રિકા' (કૃષ્ણભટ્ટ મૌનિ) છે. ગ્રન્થોમાં આ વાદનો વધુ વિકાસ થયો. સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રમાં મમ્મટાચાર્યથી જગન્નાથ સુધીના ઘણા વિદ્વાનોના ગ્રંથો પર અને ટીકાઓ પર પણ લગભગ સાત જેટલી ટીકાઓ લખી જાણીતા બનેલા નાગેશ ભટ્ટ અથવા નાગોજી ભટ્ટ(દે, હિસ્ટરિ અવ્ સંસ્કૃત પોઓએટિક્સ, કલકત્તામાં 'નાગોજી ભટ્ટ' હેઠળ જુઓ) યોગ, તત્ત્વદર્શન, વ્યાકરણ, શબ્દકોશ ઇ. ક્ષેત્રોમાં પણ એટલા જ પ્રસિદ્ધ છે.

સ્ફોટવાદ પર અદ્યાપિપર્યન્ત પ્રાપ્ત ગ્રંથોમાં છેલ્લો અને એ વાદને સુચારુરૂપે રજૂ કરતો ગ્રંથ આ વિદ્વાનનો છે અને એનું નામ 'સ્ફોટવાદ' છે. (વિન્ટરનિટ્ઝ, અ હિસ્ટરિ અવ્ ઇન્ડિયન લિટરેચર, વૉ.૩, પૃ.૪૯૧-એમ.એન.બી.ડી. ૧૯૮૫) અને તે વી.કૃષ્ણમાચાર્યે સમ્પાદિત કરી અદ્યાર લાઇબ્રરિથી પ્રસિદ્ધ કર્યો છે.

અલબત્ત, આ દ્વારા તેમણે સૂચવેલો વિગતદોષ એ વિગતદોષ નથી એમ હું કહેવા ઇચ્છતો નથી કારણ કે નાગોજી ભટ્ટનો સમય તેમની ભાનુદત્તની 'રસમંજરી' પરની 'પ્રકાશ' ટીકાની હસ્તપ્રતમાં માઘ સંવત ૧૭૬૯ અર્થાત્ ઈ.સ.૧૭૧૩ ફેબ્રુઆરિ(દે, પૂર્વોક્ત)દર્શાવાયો હોઈ ૧૮મી સદીનો પૂર્વાર્ધ મતૈક્યથી નિર્ધારિત થયો છે અને આચાર્ય આનન્દવર્ધન તેમનાથી લગભગ આઠ સદી પૂર્વે થયા હોઈ એ વિગતદોષ યથાવત્ જ છે.

૩. અન્તે આપના અનુવાદ અંગે. પરદેશી ખાસ કરીને અંગ્રેજીતર, કૃતિનો અનુવાદ કરતા સારા અનુવાદકની ફરજ બને છે કે એના લેખકનાં નામ અને એમાં આવતાં પાત્રોનાં નામોનાં ઉચ્ચારણોની ચોકસાઈ કરી લેવી. હમણાં હમણાં આપણે ત્યાં લખાણોનાં પરદેશી

નામોનાં મનફાવતાં ઉચ્ચારણો લખી કૌંસમાં 'અથવા જે ઉચ્ચાર થતો હોય તે', 'ઉચ્ચાર સાચો તો હશે ને ?' 'ઉચ્ચારદોષ માફ' ઈ. લખવાની ફેશન્ આવી છે અને કહેવાતા સારા વિદ્વાન્ સાહિત્યકારો પણ એમાંથી બાકાત નથી. શરીફાબેન વીજળીવાળાએ જ્યારે સ્ટેફાન ઝ્વાઈગ (સ્ટીફન ઝ્વાઈગ - જો કે ઝ્વેઈગ લખનારાય વિદ્વાનો છે !)ની કૃતિ 'ભય'નું અનુવાદકાર્ય હાથમાં લીધું ત્યારે તેમણે લેખકના નામનું સાચું ઉચ્ચારણ મ.સ.યુનિ.ના જર્મન વિભાગમાંથી મેળવવાનો પ્રયત્ન કરેલો. આ એક સારી બલ્કિ અનુકરણીય બાબત છે અને આ સ્પિરિટ્ દરેક અનુવાદકમાં હોવો ઘટે.

પોર્ચ્યુગીઝ્ના સ્ટ્રેસ અને અન્સ્ટ્રેસ સિલબસ્ની માથાકૂટમાં ન પડીએ તો પણ જ્યાં જોડાક્ષર સ્વતંત્ર વર્ણ તરીકે પ્રયોજાતા હોય અને એનો વિશિષ્ટ ઉચ્ચાર થતો હોય ત્યાં - ત્યાં એ લખાવો જોઈએ. જેમ કે, 'nn', 'ch' અને 'lh' આ ત્રણે પોર્ચ્યુગીઝ્ના સ્વતંત્ર વર્ણ છે અને એનાં ઉચ્ચારણો અનુક્રમે '' (ચ વર્ગના આ અનુનાસિકને 'ન્ય' તરીકે લખવાનો પણ ચાલ છે. ઉ.ત. 'સિન્યોર' - ખરું જોતાં 'સિર'), 'શ', અને 'લ્ય' જેવો થાય છે. અર્થાત્ 'પાલહા' નહીં પણ 'પાલ્વ'(અન્ત્ય a અન્સ્ટ્રેસ્ડ્ છે અને 'ય' આખો ઉચ્ચારાય છે); ક્વિન્હો' નહીં પણ 'ક્વિ'(ક્વિન્યુ)(અન્ત્ય o અન્સ્ટ્રેસ્ડ્ છે અને એથી 'ઉ' ઉચ્ચારણ)- અને પોર્ચ્યુગીઝ્માં 'ત', 'દ' છે, 'ટ', 'ડ' નહીં (વળી, ચોક્કસ પરિસ્થિતિમાં 'દ'નો 'ધ' ઉચ્ચાર પણ થાય છે).

ન દુષણાયાયમુદાહ્તો વિધિર્ન
ચાભિમાનેન કિમુ પ્રતીયતે .
- આશા છે કે ઉદારતા અને સહિષ્ણુતા રાખી પત્ર પ્રસિદ્ધ કરશો.

- હેમન્ત દવેનાં વન્દન

તા.ક. નર્મદ પોતે ઉગ્ર સુધારકમાંથી પાછલાં વર્ષોમાં આર્ય કહેતાં સનાતન ધર્મમાં પાછો ફર્યો હતો તથાપિ એણે સનાતન ધર્મનાં બધાં બન્ધનો, રૂઢિઓ, વિશ્વાસો કે માન્યતાઓ સ્વીકારી નહોતી, કે, એ સુધારકનો જુસ્સો સાવ ઠંડો પડી પડી ગયો ને બધા અભિપ્રાયો ઊલટા થઈ ગયા એમ નહીં ; પરમ્પરા તરફ પાછા ફરવાથી મૂળનું બધું યથાતથ સ્વીકારી લેવાનું નથી, પણ એમાં જે ફેરફારો થયા છે તે કાયમ માટે છે, રહે છે.

ભારતીય સાહિત્ય પરથી યુઅરપીઅન્ કે અમેરિકન સાહિત્યની અસર સમૂળગી નાબૂદ થઈ શુદ્ધ ભારતીય (સંસ્કૃત) પરમ્પરાનું સાહિત્ય પુનઃ લખાશે અને વિવેચન પણ સંસ્કૃત ઢબે જ થશે, એમ કહેવાનો ઉદ્દેશ નથી, પણ પશ્ચિમનું આંધળું અનુકરણ - બહુધા સમજ્યા વિનાનું અટકશે, ઓછું થશે, એમ.

પાદટીપ

૧. જો કે, રા.વિ.પાઠક માને છે - અને એમની સાથે હું સમ્મત છું - કે મ.ન.દ્વિવેદી સમન્વયવાદી હતા. જુઓ : રા.વિ.પાઠક ગ્રન્થાવલિ, પુ.૪, પૃ.૧૧૬. એઓ

લખે છે : 'આપણા જીવન પર હદરો કરતી નવી સંસ્કૃતિને આપણી પ્રાચીન સંસ્કૃતિ સાથે જોવી, બન્નેનો સમન્વય કરવો એ કાર્ય મણિભાઈએ કર્યું.' આ ઉપરાંત જુઓ : પુ.૭, પૃ.૮૯.

૧-અ દિ.૧૧-૧-૭૮ના રોજ ભારતીય વિદ્યાભવન, મુંબઈમાં ગૌરીપ્રસાદ ઝાલા વ્યાખ્યાનમાં એમણે કહેલું, 'પરન્તુ આપણા ઘણા ખરા વિવેચકોને સંસ્કૃત ભાષાનું આવસ્યક જ્ઞાન ન હોવાના કારણે અને વિશેષે તો બધું જૂનવાણી અને હવે નકામું કે કેવળ ઐતિહાસિક મૂલ્યનું હોવાનું માની લીધાના કારણે એના પ્રત્યે લગભગ સમ્પૂર્ણ અનાદર પ્રવર્તે છે.

અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્યવિવેચને તેના આરમ્ભથી પાશ્ચાત્ય પ્રણાલિનું અનુસરણ કર્યું, અને અહીની પ્રાણવાન પ્રાચીન પ્રણાલિનો અનાદર કર્યો તે એક ખોટી દિશાનું પગલું હતું. આ ભૂલ આપણે સુધારી લેવી ઘટે.'

'સ્વાધ્યાય', ૧૯૭૮ના દીપોત્સવી અંકમાં છપાયેલા વ્યાખ્યાનમાંથી.

૨. 'અ કલ્ચરલ હિસ્ટરિ અવ્ ઇન્ડિઅ', સં. એ. એલ. બાશમ્, ઑક્સફર્ડ્ યુનિ. પ્રેસ, દિલ્હી, ૧૦૯૬, પૃ.૪૨૧, વળી જુઓ: પૃ.૪૧૭, એ જ.

૩. 'કમ્પૅરટિવ્ લિટરચર્', સં.અ.દેવ અને શિ.કુ.દાસ, શિમલા, ૧૯૮૯, પૃ.૨૬૪, એ ઉપરાંત શિશિરકુમાર દાસ પૃ. ૧૪-૧૫. જુઓ.

૪. 'ઈસ્ટ્ વેસ્ટ્ પોઉએટિક્સ્ એટ્ વર્ક્' સં. નરસિંહરામૈયા, સાહિત્ય અકાદેમી, દિલ્હી, ૧૯૯૪, પાસીમ્

પરિશેષ

ભરત મહેતાના લેખમાં વિગતદોષો છે એમ મેં કહ્યું છે પણ એ પત્રમાં આમેજ કર્યા નથી, પણ તમારા સન્દર્ભ માટે નીચે દર્શાવ્યા છે. તમને યોગ્ય લાગે અને જરૂર જણાય તો મૂળ લખાણમાં સામેલ કરી શકો, પ્રસિદ્ધ કરી શકો.

૧. પૃ. ૨૫ 'એટલે જ કદાચ બંગાળ કે ગુજરાતની અપેક્ષાએ મહારાષ્ટ્રને સંસ્કૃતના પ્રકાંડ પંડિતો વિશેષ મળ્યા હશે.'

વસ્તુતઃ બંગાળ અને મહારાષ્ટ્ર બન્ને સ્થળે, આ સન્દર્ભે લગભગ સમાન પરિસ્થિતિ છે. મ.મ. હરપ્રસાદ શાસ્ત્રી, મ.મ. ગોપીનાથ કવિરાજ, શ્રી ઓરોબિન્દો, રોમેશચન્દ્ર દત્ત, સતીષચન્દ્ર વિદ્યાભૂષણ, પ્રભાતચન્દ્ર ચક્રવર્તી, સુરેન્દ્રનાથ દાસગુપ્ત, સુ.કુ.દે, ક્ષેત્રેશચન્દ્ર ચટ્ટોપાધ્યાય વ. એમાંના કેટલાંક પ્રસિદ્ધ સ્વલ્પ નામો છે. સંસ્કૃતના પાંડિત્યની બાબતમાં બંગાળ અને ગુજરાતની સરખામણી કદાપિ કદાપિ ન થઈ શકે.

૨. પૃ.૨૬ 'માનવતાવાદી વિલિયમ બેન્ટિક જેવા શાસકોએ સતીપ્રથા, બાળકીને દૂધપીતી કરવાના રિવાજ રદ કરાવીને તથા વિધવાપુનર્વિવાહનો અધિકાર અધિકાર

અપાવીને જ જંપ્યા. બ્રિટિશ સત્તાએ એની પાસેથી રાજીનામું માગી લીધું. વિલિયમ બેન્ટિકના આ વલણ સામે...'

– વિધવાપુનર્લગ્ન કાનૂન ૧૮૫૬માં પસાર થયો ત્યારે ગવર્નર જનરલ્ વિલ્યમ બેન્ટિક નહોતો. કદાચ 'જેવા શાસકો'થી ભ્રમ થાય પણ એ આખા વાક્યને જોતાં વિધવાવિવાહકાનૂનનું શ્રેય એઓ બેન્ટિકને આપતા લાગે છે. મને એમ લાગ્યું.

૩. પૃ.૨૯ 'ગોલ્ડન ટ્રેઝરી'નો પ્રભાવ ... બચાવ કરે છે.'

ઉપલા બે વિગતદોષ, એ એમનો વિષય ન હોવાથી જતા કરી શકાય પણ આનો બચાવ થઈ શકે તેમ નથી. 'કુસુમમાળા'ને મ.ન.દ્વિવેદીએ 'રૂપ-રસ-ગન્ધવર્જિત' કહી તે 'બાહ્ય પ્રકૃતિનું વર્ણન કરતાં પાશ્ચાત્ય કાવ્યો અને તેવાં વર્ણનોવાળાં રસાશ્રિત ભારતીય કાવ્યો વચ્ચેનો તફાવત દર્શાવવા' (ધીરુભાઈ ઠાકર. ગુજરાતી સાહિત્યનો ઈતિહાસ, ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ્, પુ.૩, પૃ.૩૩૪) આ જ પૃષ્ઠ પર તેમણે લખ્યું છે તે કેટલું સાચું છે – આ લેખ સન્દર્ભે તો વિશેષ. 'નરસિંહરાવકૃત 'કુસુમમાળા'ને અંગે મણિલાલે વાપરેલ 'રૂપરસગન્ધવર્જિત' શબ્દ લગભગ કહેવતરૂપ થઈ ગયેલ છે.આસપાસનો સન્દર્ભ છોડી એકાદ વાક્ય પ્રચલિત કરવાથી કેવો અનર્થ થાય છે તે આના પરથી સમજાશે. મણિલાલે 'કુસુમમાળા'ને માટે 'આમાંના સર્વ કાવ્ય ઘણાં સારાં થયાં છે એમ કહેતાં કોઈ બાધ નથી; અને પાશ્ચાત્ય કાવ્યપદ્ધતિનું આપણને દર્શન કરાવવાનો આ પ્રયત્ન સફળ છે.' એમ સ્પષ્ટ અભિપ્રાય આપેલો છે.. ખુદ નરસિંહરાવને પણ 'કુસુમમાળા'નું અવલોકન નાપસન્દ પડ્યું જણાતું નથી.'

૪. પૃ.૨૬ પર આપેલા પોર્ચ્યુગીઝ્ શબ્દોની યાદીમાં આપેલો કૂંચી (ચાવી) એ તો શુદ્ધ સંસ્કૃત શબ્દ છે (જુઓ આપ્ટે અથવા વિલ્યમ્સનો કોશ), હા, ચાવી પોર્ચ્યુગીઝ્ શબ્દ ખરો.

અને છેલ્લે

આશ્વાસન લઈ શકાય એવાં સ્થાનો બહુ જલદી અદૃશ્ય થઈ રહ્યાં હોય, મૂલ્યોનાં થઈ રહેલાં ધોવાણની કોઈને કશી ચિંતા ન હોય એ રીતે જ્યારે બધાં પોતપોતાનાં પડઘમ વગાડી રહ્યાં હોય, આભાસી ધાર્મિકતાના અંચળા પાછળ અ-ધાર્મિકતા નજરે પડતી હોય, 'દૈવાસુરસંપદવિભાગયોગ'માં વર્ણવાયેલા આસુરી જગતનું ચારે બાજુ સામ્રાજ્ય છવાયેલું હોય; પરદેશી શાસન હેઠળ ઉચ્ચ પ્રકારની અંગ્રેજી કેળવણી પામેલાઓએ સ્વદેશીનો નારો લગાવી વિદેશી ચીજવસ્તુઓનો ખાત્મો બોલાવ્યો હોય અને હવે સ્વદેશી શાસન હેઠળ છીછરી કેળવણી પામેલાઓએ વિરાટ– ના, રાક્ષસી (શબ્દશઃ) બહુરાષ્ટ્રીય કંપનીઓને પાયલાગણ કરી કરીને સામાન્ય ભારતીય માનવીનાં હીરનૂર ચૂસી લેવાનો જ્યારે ખેલ માંડ્યો હોય ત્યારે સાહિત્યવિવેચનની ચિંતા કરવાનો કશો અર્થ છે ખરો એવો પ્રશ્ન કોઈ

વાંકદેખાને થાય એ સ્વાભાવિક છે અને છતાં એ ચિંતા કરવી જ પડે છે. ઇતિહાસનાં પૃષ્ઠોમાંથી પસાર થઈશું તો તરત ખ્યાલ આવશે કે આવા તબક્કા લગભગ દરેક સંસ્કૃતિઓમાં આવતા રહ્યા છે; દરેક વખતે ક્યાંક ને ક્યાંક સંવાદની ભૂમિકાનો આરંભ કરવા માટેનો અવકાશ મળતો જ રહ્યો છે. ગરવાઈ નહીં પણ વરવાઈ પરાકાષ્ઠાએ પહોંચી છે ત્યારે સાહિત્યવિવેચને પોતાના કાર્યની સ્પષ્ટતાઓ કરી લેવી જોઈએ. અવારનવાર કવિતાના સામાજિક કર્તવ્યની વાત કરવામાં આવે છે; ટી.એસ.એલિયટના એક નિબન્ધનું શીર્ષક છે :'ધ સોશ્યલ ફંક્શન ઑફ પોએટ્રી'. કવિની સામાજિક જવાબદારી વિશે પણ ચર્ચાઓ ચાલતી રહે છે પરંતુ વિવેચનના સામાજિક કર્તવ્યની વાત પ્રમાણમાં ઓછી થાય છે. આપણને અવારનવાર જણાવવામાં આવે છે કે સર્જકે વિશ્વસાહિત્ય સાથે સંબંધ્ રાખવો જોઈએ; માત્ર સર્જકે જ શા માટે, વિવેચકે, સાહિત્યના ઇતિહાસકારે સુદ્ધાં વિશ્વસાહિત્ય સાથે સંબંધ રાખવો જોઈએ, તો જ તેઓ પોતાની રુચિનાં ધોરણોનો આંક ઊંચો રાખી શકે. સાથે સાથે એક પ્રશ્ન એ થાય કે વિવેચકે વિશ્વસાહિત્યની સાથે સાથે શું વિશ્વવિવેચનનો આદર્શ સેવવો જોઈએ ? વિવેચન આખરે તો સર્જનનિષ્ઠ પ્રવૃત્તિ છે, એટલે જે તે ભાષામાં થયેલાં સર્જનને બાજુ પર રાખીને તો પોતાની પ્રવૃત્તિ કરી શકવાનો જ નથી. એ ઉપરાંત વિશ્વના તખ્તા ઉપર જે પ્રકારનું વિવેચન થઈ રહ્યું હોય એનો ખ્યાલ તેણે મેળવવો જોઈએ. આવો આદર્શ મનમાં રાખીને તે યુરપઅમેરિકા તરફ દૃષ્ટિપાત કરે તો એને શું દેખાશે ?

માર્ક ઍડમન્સન્ના પુસ્તક 'લિટરેચર અગેન્સ્ટ ફિલસફિ'નો આરંભ આ રીતે થાય છે :'પશ્ચિમમાં વિવેચનનો આરંભ સાહિત્યનું અસ્તિત્વ નહીં હોવું જોઈએ એવી ઇચ્છાથી થાય છે.' લેખકનો ઈશારો પ્લેટો તરફ છે. આવી ઇચ્છાનો સિલસિલો છેક અત્યાર સુધી પશ્ચિમમાં ચાલી આવ્યો છે, અને એટલે જ અવારનવાર કવિતાનાં બચાવનામાં રજૂ કરવામાં આવ્યાં છે. એની સામે પૂર્વની પરંપરામાં પહેલેથી કળા, કવિતા, કવિ પ્રત્યે આદર રાખવામાં આવ્યો છે.

પૂર્વપશ્ચિમની આ બંને પરંપરાઓમાંથી કઈ પરંપરા ગુજરાતી વિવેચને સ્વીકારવી જોઈએ એનો ઉત્તર સ્વયંસ્પષ્ટ હોવા છતાં કેટલુંક ચિંતનમનન કરી લેવું જોઈએ. કોઈ પણ પરંપરા આપણી આગવી ઓળખ ઊભી ન થવા દે અથવા સામે ચાલીને આપણે જ આપણી ઓળખને નિઃશેષ થવા દઈએ એવી સ્થિતિમાંથી કેવી રીતે ઊગરવું એનો વિચાર કરવો જોઈએ. તટસ્થતાપૂર્વક વિચાર કરવા જતાં જો આપણી મર્યાદાઓ દેખાતી હોય તો એમનો સ્વીકાર પણ કરવો જોઈએ. પશ્ચિમની વિવેચનપરંપરા સાથે ગુજરાતી વિવેચનને જ નહીં પરંતુ સમગ્ર ભારતીય વિવેચનને સરખાવીશું તો એક સૌથી મોટી મર્યાદા નજરે પડશે. તત્ત્વચિંતનની સમૃદ્ધ પરંપરાનો લાભ જે રીતે યુરપને મળ્યો તેવી રીતે ભારતીય વિવેચનને મળ્યો નહીં - કાન્ટ, હેગલ અને અનુગામી જર્મન ચિંતકોનો ખાસ્સો પ્રભાવ અનુગામી યુરપીય સાહિત્યવિવેચને ઝીલ્યો હતો.

કાન્ટ પછી તો બીજી અનેક વિદ્યાશાખાઓનો વિકાસ વિજ્ઞાનની સાથે સાથે થવા લાગ્યો, વિજ્ઞાન પોતાનું વર્ચસ્ વધારતું જ ગયું. જે વૈજ્ઞાનિક નથી તે કોઈ પણ સંજોગોમાં સ્વીકૃતિ

પામી ન શકે એમ બધા માનતા થયા. વીસમી સદીમાં તો વિજ્ઞાનનું વર્ચસ્ એટલી બધી હદે વધી ગયું કે તેની સામે તહોમતનામું મૂકવામાં આવ્યું. આમ છતાં તેનો પ્રભાવ વિસ્તરતો જ ગયો. ભારતીય સન્દર્ભની વાત કરીશું તો ઓગણીસમી નહીં પરંતુ વીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધથી વિજ્ઞાનની શાખાપ્રશાખાઓનો પ્રસાર થયો, પરંતુ મૌલિક વિચારણાનું પ્રમાણ ઓછું હતું. પશ્ચિમની સમગ્ર વૈચારિક આબોહવા માર્ક્સ, ફ્રોઈડ અને સોસ્યૂરને કારણે બદલાઈ ગઈ અને આનો પ્રભાવ બીજાં વિજ્ઞાનો ઉપર ખાસ્સો ઝીલાયો;' આ વિજ્ઞાનીઓએ સાહિત્યકૃતિઓનો વિનિયોગ પોતાનાં ક્ષેત્રોમાં કરવા માંડ્યો. આને પરિણામે આદાનપ્રદાન વધવા માંડ્યાં. ભારતીય સાહિત્યવિવેચન અને અન્ય વિદ્યાશાખાઓ વચ્ચે આવાં આદાનપ્રદાન થતાં ન હતાં. ગાંધીજી કે કૃષ્ણમૂર્તિને કેન્દ્રમાં રાખીનેય આદાનપ્રદાન ઓછાં થયાં. જો કે હજુ એવા આદાનપ્રદાનને ખાસ્સો અવકાશ છે.

પણ આ તબક્કે પશ્ચિમની વિવેચનાની પરિસ્થિતિ કેવી છે ? અહીં ફ્રોઈડ, માર્ક્સ અને સોસ્યૂરની વિચારણાઓ અને તેમની ઉપપત્તિઓની આસપાસ ખૂબ જ જટિલ અને દુર્બોધ પદ્ધતિઓની સહાયથી વિવેચના વિકસી રહી છે. કદાચ આ ચિંતકોએ કલ્પના પણ નહીં કરી હોય કે અમારા વિચારો આટલો બધો ઊહાપોહ મચાવશે. એક સમયે સાહિત્યકૃતિ ઇતિહાસમાં અને સાહિત્યવિવેચનમાં મહત્ત્વપૂર્ણ સ્થાન ધરાવતી હતી. પણ આધુનિક તત્ત્વચિંતનમાં કૃતિ મહત્ત્વપૂર્ણ રહી નથી. અગ્રિમતા ધરાવતો તત્ત્વવિચાર કેટલાકને આકર્ષે છે અને કેટલાકને મૂંઝવી મારે છે. સાહિત્યપદાર્થને સમજવામાં આ વિચારણા કેટલી ઉપયોગી ? વળી વિશેષ તો આ સમગ્ર ઉપક્રમ સુગમ છે ખરો ? અહીં જે વિજ્ઞાનોની ભાષાનો ઉપયોગ કરવામાં તેની અતિ સંકુલ ભાષા કેટલાક પ્રશ્નો ઊભા કરે છે. આવી ભાષાના બચાવમાં કેટલીક વખત એમ કહેવામાં આવે છે કે આ વિશિષ્ટ વિજ્ઞાનો છે એટલે તેમની ભાષા એવી જ હોય. ભૌતિક વિજ્ઞાન, રસાયણવિજ્ઞાનની ભાષા બધા માટે સંભવી ન શકે. પણ આવી દલીલ ધરમૂળથી ખોટી છે. વિજ્ઞાન માનવજીવનને ગમે તેટલાં ઉપયોગી હોય તો પણ એ સાહિત્યની જેમ માનવજીવન સાથે વ્યાપક રીતે અને સઘનતાથી સંકળાયેલાં નથી. સાહિત્યને સમજવા માટે એવી દુરાકૃષ્ટભાષાનો ઉપયોગ થવો ન જોઈએ. કોઈ પણ વિચારણાને વિશદ રીતે રજૂ કરી શકાતી હોય છે અને એમાં એની કસોટી પણ થતી હોય છે. આજે તો પશ્ચિમમાં એવી પરિસ્થિતિ ઊભી થઈ છે કે તત્ત્વચિંતક ભાષાવિજ્ઞાનીને નથી સમજી શકતો, ભાષાવિજ્ઞાની ચિંતકને સમજી નથી શકતો અને લાકાં જેવાને તો કોઈ કરતાં કોઈ સમજી શકતું નથી. આવી પરિસ્થિતિ કેટલી હદે ચલાવી શકાય ? સાહિત્યવિવેચન ગમે તે વિદ્યાશાખા પાસેથી સામગ્રી, પદ્ધતિ આણી શકે પરંતુ વિવેચનની ભાષા તો સંવાદ માટેની જ હોવી જોઈએ. સાહિત્યવિષયક કોઈ પણ વિચારણા આખરે તો સાહિત્યકૃતિ શું છે અને એનો સમગ્ર વ્યાપાર કેટલો મહત્ત્વપૂર્ણ છે એની તપાસ તો કરતી હોવી જોઈએ.

સામાન્ય રીતે આપણે સાહિત્યકૃતિઓને કૃતિનિષ્ઠ ભૂમિકાએથી તપાસવાની શરૂઆત કરીએ છીએ, એમનું સ્થાન જે તે સાહિત્યિક પરંપરામાં કેવું છે તે તપાસીએ છીએ;

ઇતિહાસ-સંસ્કૃતિ સાથે સાહિત્યનો સંબંધ કેવા પ્રકારનો છે એની પણ વાત કરીએ છીએ; સાહિત્યના પ્રભાવ વિશેય વિચારવિમર્શ કરીએ છીએ. હવે આવું બધું જે વિવેચનવ્યાપારમાં જોવા ન મળે તે વિવેચનવ્યાપારની પ્રસ્તુતતા વિશે થોડી શંકા જાય એ સ્વાભાવિક છે. આજકાલ આવી શકાનાં વાદળ પશ્ચિમના વિવેચનાક્ષેત્રે ઘેરાઈ વળ્યાં છે. યાકોબ્સને ૧૯૨૦ની આસપાસ જે સંરચનાવાદી પદ્ધતિ અપનાવી હતી તે આજે કેટલાકને અસંતોષકારક લાગે છે (જુઓ : 'ધ પોવર્ટી ઑફ સ્ટ્રક્ચરલિઝમ' - લિયોનાર્દ જેક્શન). સંરચનાવાદી અને અનુસંરચનાવાદી પદ્ધતિઓએ મૂડીવાદ, વિજ્ઞાન, તત્ત્વચિંતન, પૈતૃક સમાજરચના વગેરેનો વિરોધ કર્યો પરંતુ સાહિત્ય કે સંસ્કૃતિ વિશે કશું નોંધપાત્ર કર્યું હોય એવું વરતાતું નથી.

જાણીતા ભાષાવિજ્ઞાની - વિવેચક ટી.તોદોરોવે દસેક વર્ષ પર લખેલા એક નિબંધમાં (જુઓ : એતદ્, જાન્યુ.-માર્ચ, ૧૯૮૯)કાવ્યવિવેચનના મૂળભૂત પ્રશ્નોને સંરચનાવાદ-આધુનિકઅનુઆધુનિક-ની પૂરી મજલ કાપીને છેડ્યા હતા. પ્રશ્ન એ હતો કે સાહિત્ય નામનો પદાર્થ માનવજગત વિશે કશીક વધુ, સારી સમજ પ્રગટ કરી શકે ખરો ? ઘણા બધા એમ માનતા હતા કે સાહિત્ય સત્ય પ્રગટ કરે છે અને એ સત્ય કોઈક ને કોઈક રીતે મૂલ્યોના જગત સાથે સંકળાયેલું છે.

પરંતુ તાજેતરનાં થોડા વર્ષો દરમિયાન આ પ્રશ્નને બાજુ પર મૂકવામાં આવ્યો છે. એટલું જ નહિ, એવી કોઈ સમજ તે પ્રગટ કરી જ ન શકે એમ પણ માની લેવામાં આવ્યું. સંરચનાવાદના આગમન પછી સદીઓથી ચાલી આવેલી આ માન્યતા ઉપર એકસામટો આઘાત થયો. તોદોરોવ કહે છે કે પરંપરાગત વિવેચન કૃતિમાં નિરૂપાયેલા વિશ્વની ચર્ચા કરતું હોય છે. હવે પહેલાં વિવેચન સિદ્ધાંતો બાંધે છે અને પછી તે સિદ્ધાંતો કૃતિમાંથી તારવી જુએ છે. વાસ્તવમાં આપણા પ્રશ્નોનું સ્વરૂપ બદલાવું જોઈએ. પરંતુ એ પ્રશ્નો પૂછવાની સમજ કેળવાય એ માટે સૌથી વધારે કામ લાગનારી વિદ્યાશાખાઓ છે ઇતિહાસ અને સમાજવિદ્યા. સર્જકે પોતાના સમયની સંકુલ ભાવાભિવ્યક્તિ કેવી રીતે કરી એનો ઉત્તર માત્ર રચનારીતિની શોધ કરવાથી પ્રાપ્ત થવાનો નથી. એ માટે કથયિતવ્યને કેટલી હદે સંકુલ બનાવવામાં આવ્યુ છે એની તપાસ કરવી જોઈએ. આ દૃષ્ટિએ સર્જક વ્યક્તિગત કે સામૂહિક મહત્ત્વાકાંક્ષાઓ, આપણા રસરુચિ, આપણા પ્રશ્નો અને મૂઝવણોને વાચા આપે છે. આમ કહેવામાં આવે ત્યારે એક બાજુ 'સરસ્વતીચંદ્ર'ની પ્રસ્તાવના યાદ આવે

અને બીજી બાજુ ફિનોમિનોલજીના સ્પર્શવાળી ચૈતન્યલક્ષી વિવેચના યાદ આવે.

ધારો કે કોઈ કૃતિના સત્યને લગતો પ્રશ્ન પૂછી બેસે તો તે આધુનિક ન હોઈ શકે, તે અનુઆધુનિક ન હોઈ શકે; બહુ બહુ તો એ પરંપરાવાદી હોઈ શકે અને આજકાલ તો પરંપરાવાદીનો અર્થ પછાત કરવામાં આવે છે. એ પછાતને સમજાવવામાં આવે છે કે 'સાહિત્યકૃતિ એક જ સત્ય પ્રગટ કરી શકે અને એ સત્ય કયું ? 'સત્યનું અસ્તિત્વ જ નથી અથવા સત્યને કદી પામી શકાતું નથી.' તોદોરોવ આ પ્રકારની વિચારસરણીનો વિરોધ કરે છે, એને વિજ્ઞાનની આડઅસર તરીકે ઓળખાવે છે એટલે 'કાવ્ય સત્યની અને મૂલ્યની શોધ કરે છે અથવા એ શોધ પણ કરે છે. આ હકીકતનો સ્વીકાર કરવામાં અને એ શોધ કેવી રીતે કરે છે એની નક્કર ભૂમિકાએ તપાસ કરવામાં કશી શરમ લાગવી ના જોઈએ.'એમ સ્પષ્ટ રીતે જણાવે છે.

આનો અર્થ એ થયો કે પશ્ચિમી અને ભારતીય-ગુજરાતી વિવેચનના સંદર્ભમાંથી કેટલાક પાઠ શીખવાની - ખાસ કરીને જેમના પર ભવિષ્યનો આધાર છે એ નવી પેઢીએ આ પડકારો ઝીલી લેવાના રહે. સૌથી મોટા આધાર પૂરા પાડનાર છે સર્જનાત્મક સાહિત્ય. વળી, પશ્ચિમની વિવેચનપરંપરા જોઈશું તો જણાશે કે તેમણે હમેશા આધારો પોતાના સાહિત્યમાંથી જ ઉપજાવી લીધા છે, પછી તે કૉલરિજ હોય, ક્લીન્થ બ્રૂક્સ હોય કે વર્તમાન વિવેચક હોય. એટલે આપણી વિવેચના ગુજરાતી સાહિત્યની દીર્ઘકાલીન પરંપરા ભરતેશ્વર બાહુબલિઘોરથી ૧૯૯૭ના ડિસેમ્બર સુધી સર્જાયેલી કૃતિ ઉપર આધારિત હોવી જોઈએ. આની સાથે સાથે ગુજરાતી વિવેચનપરંપરાને આત્મસાત્ કરવી જોઈએ. સર્જકોએ પોતાના સમય, સમાજ સાથે જે સંવાદ કર્યો તે વિવેચને તપાસતાં રહેવું જોઈએ. આ સંવાદની નોંધ જે તે સમયના વિવેચને કેવી રીતે લીધી એનો પણ આલેખ આપવો જોઈએ. સર્જક, કૃતિ, સર્જનપ્રક્રિયા, કૃતિપ્રયોજનો, ભાવકની રુચિ વગેરે ખ્યાલો ક્રમશઃ કેવી રીતે બદલાતા જાય છે, સમાજમાં સર્જકની સ્વીકૃતિ કેવી રીતે થાય છે, અથવા તો એની ઉપેક્ષા શા માટે થાય છે એનો પણ ખ્યાલ મેળવવો જોઈએ. આ અને આવી બીજી રીતે ગુજરાતી વિવેચને સમૃદ્ધ થવું જ રહ્યું.

- શિરીષ પંચાલ

૨૫-૧૨-૯૭.

અનુક્રમ

એતદ્ વર્ષ ૧૮ : જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ૧૯૯૭

પ્રકાશન તારીખ : ૧૮-૨-૧૯૯૮

એતદ્

વર્ષ ૧૮ : અંક ૪ ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બર , ૧૯૯૭

સંપાદન
શિરીષ પંચાલ   જયંત પારેખ   રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૩૪
વર્ષ ૧૮ અક ૪ ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૯૭

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

લવાજમ ભરવાના સ્થળ

રસિક શાહ
૨૪, બી/૬ ખીરાનગર, એસ વી રોડ, સાન્તાક્રુઝ,
મુબઈ-૪૦૦ ૦૫૪

જયત પારેખ
માલય, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો, ચેમ્બૂર,
મુબઈ-૪૦૦ ૦૭૧

યુયુત્સુ પચાલ
૨૩૩, રાજલક્ષ્મી, જૂના પાદરા રોડ,
વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૭

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા અગેનો
પત્રવ્યવહાર યુયુત્સુ પચાલને સરનામે કરવો

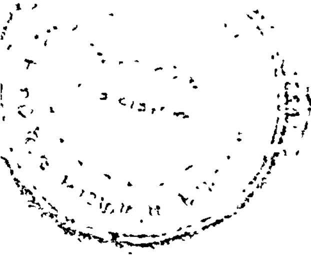
લેસર અક્ષરાકન
યુયુત્સુ પચાલ, વડોદરા ફોન ૩૨૬૬૪૭

મુદ્રણસ્થાન
ચદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩ ૦૧

રમણિક અગ્રાવત

પાર

વ્યાકુળ હાથની ઊંડી તરસ વચ્ચોવચ
ખાબકું
કે ચંપાય ઊના ઊના ડામ
ચોર્યાસી લાખ વરસોથી આમ
ચાંપી રહ્યા છે હૂંફથી
પિંડીઓના ઘસારે
ઝગી ઊઠે મલોખા જેમ અંધારું
આંખોને આંજી દેતા
નીલા ભૂરા હણહણાટમાંથી
સપનામાં ગરકી જઈએ એમ
ભીના સ્પર્શમાં ઉતરાણ
બરકતા આહ્‌લાદમાં ભફાંગ અથડાતો
લથડતા મદીર સ્વરોની ઊંડી ગલીકૂચીઓમાં
અવળસવળ તણાતો
થાકની ફેલાતી વેકૂરમાં પગ ઠેરવવા ઝઝૂમતો
અમળાતા સ્પર્શના આંકડિયે છૂટતો વછૂટતો
શરીરની પાર.....



જયંત કોઠારી

રસવિચારની આધુનિક કૃતિવિવેચનમાં પ્રસ્તુતતા

(તા. ૨૭-૨૮-૨૯ નવેમ્બર, ૧૯૯૭ના રોજ મુંબઈ યુનિવર્સિટીને આશ્રયે અપાયેલાં 'સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની આધુનિક કૃતિવિવેચનમાં પ્રસ્તુતતા' વિષય પરનાં ઠક્કર વસનજી માધવજી વ્યાખ્યાનો માંહેનું એક વ્યાખ્યાન)

રસ વિશે એવો પ્રશ્ન ઘણી વાર ઊભો થાય છે કે એ વસ્તુલક્ષી સિદ્ધાંત છે કે આત્મલક્ષી અનુભવ છે ? એ કૃતિનિષ્ઠ છે કે ભાવકનિષ્ઠ ? એ તો દેખીતું છે કે કૃતિનિષ્ઠ-વસ્તુલક્ષી સિદ્ધાંત જ આપણને પ્રત્યક્ષ કાવ્યવિવેચનનાં નક્કર વ્યવહારક્ષમ ધોરણો આપી શકે છે. ભાવકનો અનુભવ તો આપણને પ્રભાવલક્ષી વિવેચનના ક્ષેત્રમાં લઈ જાય.

રસસિદ્ધાંતનું આપણા મનમાં અનન્ય મહત્ત્વ છે પણ તે એમાં ભાવકના કાવ્યાનુભવનું જે સૂક્ષ્મ, પ્રમાણભૂતતાની ઊંચી કોટિ ધરાવતું વર્ણન મળે છે તે કારણે. રસનિષ્પત્તિ વિષયક વિભિન્ન મતોનો અભ્યાસ આપણું વધારે ધ્યાન રોકે છે – આપણા પાઠ્યક્રમોમાં એ અભ્યાસ પર આપણે વધારે ભાર મૂકીએ છીએ અને અભિનવગુપ્તની જ્વલંત વિચારણા આપણો કબજો લઈ લે છે. વસ્તુતઃ આ રસબોધ કે સૌંદર્યબોધનું તત્ત્વજ્ઞાન (ફિલૉસફિ ઑફ ઈસ્થેટિક્સ) છે. એને જ લક્ષમાં રાખવાથી સિદ્ધાંત આત્મલક્ષી હોવાનો ખ્યાલ પોપાય છે. કાવ્યશાસ્ત્રના કેટલાક આધુનિક અભ્યાસીઓ આવો ખ્યાલ ધરાવતા દેખાયા છે.

એમ લાગે છે કે અભિનવગુપ્તના <u>પ્રભાવે</u> કેટલીક હકીકતો આપણાથી ઓઝલ કરી દીધી છે. ભરતનો રસવિચાર તો નાટ્યસર્જનને અનુલક્ષતો હતો, રસ એ જ એમને મન નાટ્યાર્થ હતો. રસનિષ્પત્તિને અર્થે નાટકમાં કઈ કઈ સામગ્રી જોઈએ અને તેનું કેવું આયોજન થવું જોઈએ એ એ વર્ણવે છે. રસ એ એમની દૃષ્ટિએ નાટકમાં સિદ્ધ થતો પદાર્થ છે અને ભાવકને થતો રસનો આસ્વાદ રસની નિષ્પત્તિથી જુદી ચીજ છે. કુંતકની દૃષ્ટિએ પણ રસ

કાવ્યકૃતિમાં રહેલો છે અને ભાવકના અનુભવને તો એ 'આહ્લાદ' તરીકે ઓળખાવે છે. રસનિષ્પત્તિ વિશેના લોલ્ટાદિના જે વિવિધ મતો આપણને મળે છે તેમાંથી લોલ્લટ અને શંકુક એ પૂર્વાચાર્યો રસને બહુધા રંગભૂમિ પર ઘટતી ઘટના તરીકે જુએ છે, એને ભાવકલક્ષી પરિમાણ ભટ્ટ નાયક અને અભિનવગુપ્તમાં મળે છે. પોતાના કાશ્મીરી શૈવ પ્રત્યભિજ્ઞાદર્શનને અનુસરીને અભિનવગુપ્ત અભિવ્યક્તિ અને અનુભૂતિને એકરૂપ કરી નાખે છે, અને રસાનુભૂતિનું એ એવું પ્રભાવક વર્ણનવિશ્લેષણ કરે છે કે અભિવ્યક્તિપાસું જાણે કે તિરોહિત થઈ જાય છે. પણ ભરતના નાટ્યશાસ્ત્ર ઉપર ટીકા લખનાર અભિનવગુપ્ત ભરતે વિસ્તારથી વર્ણવેલી રસનિષ્પત્તિની પ્રક્રિયાની ને એ માટે આવશ્યક નાટ્યસામગ્રી કે કાવ્યસામગ્રીની સમીક્ષા કરવાનું ટાળી ન શકે. એ કામ એમણે કર્યું જ છે. એટલે કે રસનો અભિવ્યક્તિપક્ષ એમના બરાબર લક્ષમાં છે અને રસબોધ માટેની કાવ્યસામગ્રીનું મૂલ્ય એમના મનમાં જરાયે ઓછું નથી. સવાલ આપણે આખી વસ્તુને કઈ રીતે જોઈએ છીએ એનો જ છે. એ નોંધપાત્ર છે કે આનંદવર્ધને રસાનુભૂતિના તત્ત્વવિચારનો સ્પર્શ સુધ્ધાં નથી કર્યો - એ અંગેના લોલ્ટાદિના કોઈ મતનો ઉલ્લેખ પણ નથી કર્યો, એ તો ધ્વનિના સર્વાધિક મહત્ત્વના પ્રભેદ તરીકે રસની વાત કરે છે અને એમનો ધ્વનિવચાર કવિકર્મલક્ષી ને કૃતિનિષ્ઠ કાવ્યવિચાર છે તેથી રસવિચાર પણ એ કોટિમાં જ આવે છે.

આનંદવર્ધન રસને ધ્વનિના એક પ્રભેદ તરીકે રજૂ કરે છે પણ અન્ય ધ્વનિભેદોથી એની વિલક્ષણતા બતાવે છે. અન્ય ધ્વનિભેદો એટલે વસ્તુધ્વનિ અને અલંકારધ્વનિ. વસ્તુ અને અલંકાર વ્યંગ્ય રૂપે પ્રસ્તુત થયાં હોય તોયે એમને વાચ્યરૂપે મૂકી શકાય છે - એનું કથન કરી શકાય છે. રસ વાચ્ય નથી- એને શબ્દમાં મૂકી શકાતો નથી. 'શૃંગાર' શબ્દથી શૃંગારની અભિવ્યક્તિ થતી નથી, એ ચોક્કસ પ્રકારની કાવ્યસામગ્રીથી - વિભાવાદિથી - અભિવ્યક્ત થાય છે. એ રીતે એ સાક્ષાત્ શબ્દવ્યાપારનો વિષય નથી પણ કાવ્યવ્યાપારનો વિષય છે. આનંદવર્ધનમાં, આ રીતે, રસની કાવ્યનિષ્ઠતા સ્પષ્ટ છે - રસની ભૂમિકા કાવ્યસૃષ્ટિમાં જ છે.

રસનિષ્પત્તિનો કાવ્યવ્યાપાર શો છે ? ભરતનું સૂત્ર જાણીતું છે - 'વિભાવ, અનુભાવ અને વ્યભિચારી ભાવના સંયોગથી રસ નિષ્પન્ન થાય છે.' એટલે કે કાવ્યમાં વિભાવ, અનુભાવ અને વ્યભિચારી ભાવની સામગ્રી જોઈએ અને એ સામગ્રીની કોઈક પ્રકારની મેળવણી જોઈએ, એમાંથી જે કાવ્યાર્થ સ્ફુરે તે રસ.

ભરતના નાટ્યશાસ્ત્ર વગેરેમાં જુદા જુદા રસો માટેની વિભાવાદિ સામગ્રી કઈ કઈ હોઈ શકે એની વિગતો આપવામાં આવી છે. આથી કવિઓ અને વિવેચકોનું કામ સરળ થઈ ગયું. કવિઓને જાણે રસ 'બનાવવાની' રીત મળી ગઈ અને વિવેચકોને રસનું વિવેચન-વિશ્લેષણ કરવાનો રાજમાર્ગ જડી ગયો. આ આલંબનવિભાવ, આ ઉદ્દીપન વિભાવ, આ અનુભાવ, આ વ્યભિચારી ભાવ એમ ઓળખ કરાવી દીધી અને રસનું નામ પાડી દીધું એટલે રસવિવેચન થઈ ગયું. રસવિવેચન એટલે જાણે ચિઠ્ઠીઓ ચોડવાનો વ્યાપાર. આ જાતના વિવેચનથી આપણને અસંતોષ થાય અને પરંપરાગત રસશાસ્ત્રની ઉપયુક્તતા

વિશે સંદેહ થાય તો એ વાજબી જ ગણાય. એવો એક અભિપ્રાય પણ જોવા મળ્યો છે કે ભરતનો છેડો પકડીને આપણે ચાલીએ છીએ એ જ તો આજે આપણને સંતોષ થાય એવો રસસિદ્ધાંત ઘડી કાઢવામાં મોટા અંતરાયરૂપ બની રહ્યું છે. ભરતે જે નિયમો ઘડેલા એ તો નાટ્યસર્જન માટે હતા. નિર્માણ પામેલી કૃતિની પરીક્ષા કરવા માટે એને પ્રયોજવા એ ખોટું છે. વિવેચકે તો વિભાવાદિને ઓળખી બતાવવા ને રસનું નામ પાડી આપવાને બદલે કવિ રસોદ્રેક સિદ્ધ કરી શક્યો છે કે કેમ તેની પરીક્ષા કરવી જોઈએ. વિભાવાદિ તો સાધનો છે, એ બદલાતાં રહે છે, એને બદલે લક્ષ્ય-રસોદ્રેકની સિદ્ધિ પર જ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવું જોઈએ. (એમ.એસ.કુસવાહા, ઈસ્ટ વેસ્ટ પોએટિક્સ એટ વર્ક, પૃ.૮૦ તથા ૮૨)

આ અભિપ્રાય પણ મને કંઈક ગેરસમજભર્યો લાગે છે - એ બીજે છેડે જઈને બેસતો લાગે છે. વિભાવાદિ એટલે કાવ્યસામગ્રી. આપણને પ્રત્યક્ષ તો તે જ છે. એ સાધન છે પણ સાધનથી જ સાધ્ય સિદ્ધ થાય છે ને ? તો વિભાવાદિની પરીક્ષા વિના રસોદ્રેકની પરીક્ષા કેવી રીતે થઈ શકે ? એ કેવળ હવાઈ બનીને ન રહે ? ખરી વાત એ છે કે શાસ્ત્ર તો આપણને સ્થૂળ માળખું આપે. એને કાર્યસાધક રીતે વાપરવાનું કામ વિવેચકનું છે. વિભાવાદિની કેવળ ખાનાબંધીથી આગળ જઈ એમાં કોઈ વિશિષ્ટ કવિકર્મ રહેલું છે કે કેમ એ વિવેચકે તારવી બતાવવાનું છે. કાવ્યશાસ્ત્રમાંથી આ અંગે દિશાસૂચનો નથી મળતાં એવું પણ નથી. એ તરફ ખાસ લક્ષ ગયું નથી એટલું જ.

આનંદવર્ધને કવિપ્રતિભાની એટલે કવિકર્મની અનંતતા બતાવી છે તે કયા આધારે ? એક તો, એ કહે છે કે, કાવ્યસામગ્રી તરીકે સ્થાન પામતું વસ્તુજગત અવસ્થા, દેશકાલાદિ વિશેષોને કારણે અનંતરૂપે વિલસે છે અને બીજું, ધ્વનિના ભેદપ્રભેદોના વિવિધ પ્રકારનાં મિશ્રણોમાંથી નીપજતી અભિવ્યક્તિતરાહોનો પણ કોઈ છેડો નથી. તો આપણે તપાસી શકીએ કે કાવ્યસામગ્રીમાં એટલે કે વિભાવાદિમાં કશી નવતા છે ? શી નવતા છે ? કવિકર્મનો હિસાબ તો આનાથી જ મળે, ને કાવ્યની વિશેષતા પણ આમાં જ છે. મમ્મટે કહ્યું છે કે એક સંયોગશૃંગાર રસ પણ વિભાવ, અનુભાવ ને વ્યભિચારીના વૈચિત્ર્યને કારણે નાયકની ઉત્તમ-મધ્યમ-અધમ પ્રકૃતિને કારણે તથા દેશકાલના ભેદને કારણે અનંત રૂપનો બને છે. એટલે કે સંયોગશૃંગારની દરેક કૃતિનો રસ અનન્ય બનીને રહે છે.

વિભાવાદિની કાવ્યશાસ્ત્રમાં મળતી સૂચિ તો દૃષ્ટાંતાત્મક હોય છે. એ કંઈ એના સંભવિત અનંત વૈવિધ્યને બાધિત કરતી નથી. એવા વૈવિધ્યની કાવ્યશાસ્ત્રીઓએ કલ્પના કરેલી જ છે. કાવ્યશાસ્ત્ર કહે છે કે સ્ત્રી રતિભાવનો આલંબનવિભાવ પણ સ્ત્રીનાં અનંત રૂપોને અવકાશ છે. એની પ્રકૃતિ, અવસ્થા, વિલાસવિભ્રમ, પરિવેશ, પ્રસંગ વગેરેએ કરીને સ્ત્રીને અનન્ય રૂપે કલ્પી શકાય છે. આ જ રીતે ભાવાભિવ્યક્તિની વિરલ મુદ્રાઓ ઝીલી શકાય છે અને સહચારી ભાવોની નવી સૃષ્ટિ નિર્મિત કરી શકાય છે. આ બધાંનું ઉદ્‌ઘાટન કરી આપવામાં ખરું રસલક્ષી વિવેચનકર્મ રહેલું છે.

થોડાં દૃષ્ટાંતોથી આપણે આ વાત સમજીએ. અતુલચન્દ્ર ગુપ્તે આપેલું વિભાવવૈશિષ્ટ્યનું એક દૃષ્ટાંત સૌ પ્રથમ અહીં નોંધવા જેવું લાગે છે. મહાભારતમાં, પાંડવોનો અજ્ઞાતવાસ

પૂરો થયો ત્યારે કૌરવો પાસેથી પોતાનો હક કેવી રીતે મેળવી શકાશે - યુદ્ધથી કે સુલેહશાન્તિપૂર્વક એવો પ્રશ્ન ચર્ચાઈ રહ્યો છે ત્યારે દ્રૌપદીનું વર્ણન કવિ કરે છે કે -

''કાળી પાંપણોવાળી દ્રુપદનંદિની આટલું બોલીને, વાંકા છેડાવાળો, સુંદર દેખાવનો, ગાઢ કાળો, સર્વ ગંધોથી વાસિત, સર્વલક્ષણસંપન્ન, મોટા નાગ જેવો વેણીબદ્ધ(=ચોટલો ગૂંથેલો) કેશકલાપ ડાબે હાથે પકડીને ગજગતિએ ચાલતી પુંડરીકાક્ષ કૃષ્ણની પાસે જઈને આંસુભરી આંખે ફરી બોલવા લાગી, 'હે પુંડરીકાક્ષ, જો શત્રુઓ સંધિ કરવાની ઇચ્છા પ્રગટ કરે તો દુઃશાસનને હાથે પકડાયેલો મારો આ કેશકલાપ યાદ કરજો... દુરાત્મા દુઃશાસનના શ્યામળ બાહુને હું કપાયેલો અને ધૂળમાં રોળાતો ન જોઉં ત્યાં સુધી મારા હૃદયને શાન્તિ ક્યાંથી થાય ? ' ''વગેરે. અતુલચન્દ્ર ગુપ્ત યોગ્ય રીતે જ દર્શાવે છે કે -

''મહાભારતકારે બે શ્લોકમાં દ્રૌપદીની મહાભુજંગ જેવી લાંબી વેણીનું ચિત્ર દોર્યું છે, તે વેણી - જે અઢાર અક્ષૌહિણી ક્ષત્રિયોના રક્તથી પૃથ્વીને રંગવાની છે, તેને જ આલંકારિકો કાવ્યનો 'વિભાવ' કહે છે. આ કાવ્યના સઘળા રસનું અવલંબન દ્રૌપદી છે એટલે તે બધા રસને અનુસરતું દ્રૌપદીનું અને તેની ચેષ્ટાનું ચિત્ર,

કેશપક્ષં વરારોહા ગૃહ્ય વામેન પાણિના
પદ્‌માક્ષી પુંડરીકાક્ષમ્ ઉપેક્ષ્ય ગજગામિની

આ કાવ્યનો 'વિભાવ' છે. કહેવાની જરૂર નથી કે આવો 'વિભાવ' મહાકવિમાં જ સંભવે છે. બીજા કવિને કાં તો આ ચિત્રની કલ્પના જ આવત નહિ, અથવા વેણીના વર્ણનમાં શ્લોક ઉપર શ્લોક ચાલત.'' (કાવ્યજિજ્ઞાસા, અનુ. નગીનદાસ પારેખ, પૃ. ૪૬-૪૭)

ખરી વાત છે, કાવ્યનો જે રૌદ્રમિશ્રિત રસ છે તેના કેન્દ્રમાં વિભાવ તરીકે આ રીતે ચોટલાને સાબિત કરવામાં વિશિષ્ટ કવિકર્મ રહ્યું છે. અહીં ચોટલો શૃંગારનો વિભાવ નથી, શૃંગારનો જે વિભાવ તે કરુણના વિભાવ તરીકે પલટાય છે એનો ચમત્કાર છે, નૂતનતા છે.

બાલમુકુન્દના 'જૂનું ઘર ખાલી કરતાં'માં બાળકનું મૃત્યુ એ કરુણનો વિભાવ છે. એ તો એક સનાતન વિભાવ છે એમ કહેવાય. પરંતુ એ વિભાવ અહીં નૂતન રીતે પ્રસ્તુત થયો છે એમ નથી લાગતું ? એક તો, અહીં બાળકનું મૃત્યુ નથી, બાળકના મૃત્યુનું સ્મરણ છે અને એક ખાસ પ્રસંગે થયેલું સ્મરણ છે - ઘર ખાલી કરતી વેળા. એથી સંસારની તુચ્છ વસ્તુને પણ યાદ કરી કરીને પોતાની સાથે લઈ જનાર માબાપ બાળકને જાણે અહીં મૂકીને જઈ રહ્યાં છે એવી જીવનવૈષમ્યની લાગણીને અવકાશ મળ્યો છે. કાવ્યની વિશેષતા એક ચિરપરિચિત વિભાવને પ્રાપ્ત થયેલી આ નૂતનતામાં રહેલી છે.

આ જ રીતે 'પગલીનો પાડનાર' એ લોકગીતનો માતૃવાત્સલ્યનો ભાવ પણ સનાતન છે. એ ભાવના આલંબનરૂપ અહીં વાસ્તવિક બાળક નથી, પણ બાળકની ઝંખના એટલે કે અભિલષિત બાળક છે ને તોયે એ બાળકને એની વિવિધ ચેષ્ટાઓ - લીંપેલા આંગણામાં પગલી પાડવી, દળાતા લોટની પાળ તોડી નાખવી વગેરે -થી મૂર્ત કરવામાં આવેલ છે.

વળી આ બધી બાલચેષ્ટાઓ સ્ત્રીનાં રોજિંદાં ગૃહકાર્યોમાં વિક્ષેપરૂપે મુકાઈ છે. વિભાવના આ પ્રકારના નવનિર્માણમાં કાવ્યની પોતીકી આસ્વાદ્યતા રહેલી નથી અનુભવાતી ?

બાલમુકુન્દનું 'નદીકાંઠે સૂર્યાસ્ત' પ્રકૃતિ-રતિનું કાવ્ય છે. એમાં સૂર્યાસ્તસમય, નદીકાંઠો ને ગ્રામપરિવેશ ભેગાં મળીને એક વિશિષ્ટ વિભાવસૃષ્ટિનું નિર્માણ કરે છે. એ વિભાવસૃષ્ટિના સ્પર્શ, દર્શન અને શ્રવણના ઇન્દ્રિયાનુભવોને અવકાશ આપતી રેખાઓ કવિની નિજી કલ્પકતાની છાપ લઈને આવે છે ને એ રીતે કાવ્યમાં આપણે તાજગીનો અનુભવ કરીએ છીએ.

વિભાવમાં ગતિશીલતા આરોપીને - એને બદલાતી અવસ્થામાં મૂકીને વિવિધ ભાવોની ભૂમિરૂપ પણ બનાવી શકાય. કલાપીના 'એક ઘા'માં નાયકના મનોભાવોનું આલંબન છે પથ્થરનો ઘા પામેલું પંખી. પણ એની જુદી જુદી અવસ્થાઓ આલેખવામાં આવી છે - ઝાડ પરથી નીચે પડવું, પાણી છાંટવા છતાં ઊડી ન શકવું, કળ ઊજરવી ને આંખ ઊઘડવી, (નાયકની આશા અને ધારણા રૂપે) મધુર ગીત ગાવાં ને વાડીનાં મધુર ફૂલ ચાખવાં, નાયકની પાસે ન આવવું ને ઊડી જવાને ઇચ્છવું વગેરે. આથી નાયકની પલટાતી ભાવદશાને કેવો સુંદર અવકાશ મળ્યો છે તે આપણે જોઈ શકીએ છીએ.

વિભાવની કેવી અસાધારણતા શક્ય છે તે સુંદરમ્‌ની વાર્તા 'પ્રસાદજીની બેચેની' બતાવે છે. પ્રસાદજીની બેચેની શા કારણે છે ? એક બજારુ ઓરતના મુખમાંથી, રતિસુખ પછીની નિદ્રાધીન અવસ્થામાં, સંભળાયેલો 'યા રહીમ! યા રસૂલ !' એ ઉદ્‌ગાર. એક બજારુ ઓરતને અલ્લાહ સાથે શી નિસબત એ વિચાર પ્રસાદજીને બેચેન કરી મૂકે છે. બજારુ ઓરત વિશેની એમની ધારણા હચમચી ગઈ છે, કદાચ એમના ધાર્મિક ખ્યાલો પણ હચમચી ઊઠ્યા છે.

પ્રસાદજીની બેચેનીના અનુભાવો પણ કેટલાક લાક્ષણિક છે. વારે વારે ઊંઘ ઊડી જવી એ બેચેનીનો જાણીતો અનુભાવ. પણ દાતણ કરતાં કરતાં મોં વચ્ચે વચ્ચે અટકી પડવું એ વાર્તાકારની ઝીણી સૂઝનો દ્યોતક એવો એક નવીન અનુભાવ, ને દેવપૂજા વખતે પોતાના ઇષ્ટ દેવના નામજપનમાં વિક્ષેપ થયા કરવો - 'યા રહીમ ! યા રસૂલ ! નો ઉદ્‌ગાર સંભળાયા કરવો એ તો આ વાર્તાનો લાક્ષણિક અનુભાવ. આ અનુભાવોને પાછા વાર્તાકારે શિવપ્રસાદજીની સ્વસ્થ નિત્ય ક્રિયાઓની સામે મૂકીને એને ઉઠાવ આપ્યો છે, એની અસાધારણતા બતાવી છે. બજારુ ઓરત સાથેના સંબંધ પછી, પત્ની, ધર્મ, અંતરાત્મા કશાનો વિરોધ અનુભવ્યા વગર જે સ્વસ્થ નિદ્રા લઈ શકતા તે શિવપ્રસાદજી આજે પડખાં ફેરવી રહ્યાં છે, રોજ બાળકોના કલ્લોલ વચ્ચે જાગવાનું ને બે બાળકોને બે પડખે લઈ દાતણ કરવાનું સુખ માણતાં શિવપ્રસાદજી આજે દાતણ કરતાં કરતાં થંભી જાય છે વગેરે.

રામનારાયણના 'છેલ્લું દર્શન'ના અનુભાવોમાં પહેલી દૃષ્ટિએ વિલક્ષણતા ભાસે એવું છે. ભાવ છે સૌન્દર્યભક્તિનો. એમાં અગરુ, દીપ, ચંદન, કુસુમ આદિ સામગ્રી ધરવાની ચેષ્ટા બરાબર છે. પણ આંખમાં આવતાં આંસુને અટકાવવાની વાત ક્યાંથી ? આનું કારણ તે વિભાવની વિચિત્રતામાં છે. વિભાવ છે સ્ત્રીસૌન્દર્ય, પણ એ મૃત્યુ પામેલી સ્ત્રીનું સૌન્દર્ય છે. એના દર્શનથી કૃતાર્થ થઈ જવા માટે આંખનાં આંસુને અટકાવવાં જરૂરી બને

છે અને સૌન્દર્યને અખંડિત રાખવા માટે કશું સ્મૃતિચિહ્ન ન લેવાનું જરૂરી બને છે. આમ વિભાવવૈશિષ્ટ્ય અનુભાવવૈશિષ્ટ્યને ખેંચી લાવે છે.

ન્હાનાલાલના 'વીરની વિદાય'માં વીર પત્નીનો પ્રીતિભાવ કેવા અનુભાવોથી વ્યક્તય થયો છે ! - ઘેર રહીને બખ્તર વજ્રની સાંકળી ગૂંથી રણમાં પાઠવવી, સાથે લે તો રણમોડ ધરીને રણલીલા ખેલવી, જીતીને આવે તો ફાગ રમવો, ને વીર ગતિ પામે તો સુરગંગાને તીર ભેગા થવું. હા, આ બધા શૃંગારના અનુભાવો જ છે, શૃંગારના પરંપરાગત અનુભાવોથી ઘણા જુદા. આ વીરપત્નીના અને યુદ્ધમેદાનમાં જઈ રહેલા વીરની પત્નીના અનુભાવો છે એમાં ઔચિત્ય અને એની યથાર્થતા છે.

વિભાવ-અનુભાવ નૂતન ન હોય, પરિચિત ને પરંપરાગત હોય પરંતુ એને જુદી જ ભંગિથી વ્યક્ત કરવામાં આવેલ હોય, ને એ રીતે એને નૂતનતા પ્રાપ્ત થઈ હોય. આ પણ કવિકૌશલ જ છે. દિનેશ કોઠારીના 'અઢળક ઢળિયો રે...' એ કાવ્યમાં વરસાદ પડ્યા પછીની સૃષ્ટિ એ કવિને થતા વિસ્મયાનંદના વિભાવરૂપ છે. એ સૃષ્ટિની જે રેખાઓ આલેખાઈ છે - ડૂંડે ઝૂમતાં ખેતર ને હવાનું ગુંજન - એમાં કશી નવીનતા છે એમ ન કહેવાય. પણ કવિએ વિરોધનો એક ચમત્કાર સર્જ્યો છે. ખુલ્લાં ખાલીખમ હતાં તે ખેતર આજે ડૂંડે ઝૂમે છે, લુખ્ખી ને લયહીન જે હતી તે હવા આજે ડૂંડે ગુંજન કરે છે. ઉપરાંત પ્રેમાનંદની 'અઢળક ઢળિયો રે શામળિયો' એ પંક્તિનો વિનિયોગ કરીને ચપટી તાંદુલના વેરવાથી મબલખ મોક્ષ પ્રાપ્ત થયો છે એમ 'સુદામાચરિત્ર'નો સંદર્ભ ગૂંથી લઈને જાણીતી પ્રાકૃતિક ઘટનાને એક નવું મૂલ્ય આપ્યું છે. વિસ્મયાનંદના વિભાવ તરીકે બાહ્ય સૃષ્ટિના પરિવર્તનની સાથે આંતરસૃષ્ટિના પરિવર્તનને - 'ભેંકાર હતો તે તરત હુંય તે દેવલોકમાં ભળિયો' - જોડવામાં અનન્ય કવિકર્મ રહ્યું છે.

'પ્રસાદજીની બેચેની'માં અંગ રૂપે શૃંગાર રસ આલેખાયો છે. એના વિભાવરૂપ પેલી બજારુ ઓરત છે. પ્રસાદજીના રતિભાવને ઉદ્દીપ્ત કરનાર તરીકે રજૂ થયાં છે એ ઓરતનાં કંકણનો રણકાર, એની ઉર્દૂ જબાં, એનાં કપડાંમાંથી મહેંકતો હિનો, એના બદન પરના કમખાના ખૂંચતા જરીના તાર, એના સુગંધીદાર પાનવાળા મોંની ખુશબો. આમાં બદન પરના કમખાના ખૂંચતા જરીના તાર જેવો વિભાવ વિશિષ્ટ કવિસૂઝનો દ્યોતક જણાય છે. પણ તે સિવાય આ વિભાવો અલંકારોક્તિથી રજૂ થયા છે - રણકી ઊઠતા કંકણ તે જાણે બુલબુલો, મીઠી ઉર્દૂ જબાં તે જાણે ધીમે ધીમે પ્રસરતું ગુલાબનું અત્તર વગેરે. ઉપરાંત, આ વિભાવવર્ણનમાં ઉર્દૂ પદાવલિનો ખાસ્સો વિનિયોગ થયો છે. તેથી જાણે આ વિભાવસૃષ્ટિ આપણી સમક્ષ નવા રૂપે ઊઘડતી હોય એવું લાગે છે.

રાવજી પટેલના 'એક બપોરે' કાવ્યમાં ખેતરને શેઢેથી સારસી ઊડી જતાં નાયકના ચિત્તમાં વ્યાપી વળેલો વિષાદ આલેખાયેલો છે. એ વિષાદની અભિવ્યક્તિ કેવી રીતે થઈ છે તે જુઓ - નાયક માને ઢોચકીમાં છાશ પાછી રેડી દેવા, રોટલાને બાંધી દેવા, ચલમનો અગ્નિ ઠારી નાખવા કહે છે અને સાથીને બળદને હળે ન જોતરવા સૂચવે છે. છાશરોટલા ન ખાવા, ચલમ ન પીવી, ખેતર ન ખેડવું એ વિષાદના અનુભાવો બને - કૃષિજીવનના

લાક્ષણિક એવા અનુભાવો, પણ અહીં એ અનુભાવોની એવી સીધી અભિવ્યક્તિ કરવામાં નથી આવી; નાયકની માને અને સાથીને અપાયેલી સૂચનાઓમાંથી એ અનુભાવો વ્યંજિત થાય છે ને એથી નાયકની નિષ્ક્રિયતાને શગ ચડી છે. નાયકને પોતાને દોચકીમાં છાશ પાછી રેડી દેતો, રોટલાને બાંધી દેતો, બળદને હળેથી છોડી નાંખતો વર્ણવવામાં આવ્યો હોત તો નાયકનો જે વિષાદભાવ વ્યક્ત થયો હોત તેનાથી એ અહીં કંઈક જુદી છટા સાથે પ્રગટ થાય છે એમ નથી લાગતું ?

ભાનુપ્રસાદ પંડ્યાના 'દીવો બળે ને ...' એ કાવ્યમાં વિરહભાવનું આલેખન છે એને અનુષંગે પ્રતીક્ષાનો ભાવ કેવી રીતે આલેખાયો છે તે જુઓ :'રોજ ઉલેચે આંખ્યનાં કૂંડાં, વાલમજી ! જોણું છીછરું ને દરિયા ઊંડા વાલમજી !' દરિયે આંખ માંડીને વાટ જોયા કરવી એ ખારવા સ્ત્રીની એક સ્વાભાવિક ચેષ્ટા કહેવાય પણ આંખનાં કૂંડાંથી ઉલેચવા – એવી ખારવાજીવન સાથે સંબંધિત અલંકારોક્તિથી પ્રતીક્ષાના ભાવને ઉત્કટતા સાંપડી છે. એ જ રીતે વિરહિણી સ્ત્રીને રાત્રે ઊંઘ ન આવે એ જાણીતી વાત છે. પણ અહીં 'ગૂંથું સાદડીમાં રાત્યુંની રાત્યું' એમ રાત્રિનિર્ગમનની ક્રિયા પ્રત્યક્ષ આલેખાઈ છે, એમાં ખારવાજીવનના સંદર્ભને કામમાં લીધો છે અને અલંકારોક્તિનો આશ્રય લીધો છે, આ બધું વિરહના ભાવને મૂર્ત કરવામાં ખૂબ કામિયાબ નીવડે છે.

શૃંગારનો એક સુપરિચિત અનુભાવ તે સ્પર્શ. ભાનુપ્રસાદ સ્પર્શની શૃંગારચેષ્ટાને હથેળીના માધ્યમથી ને કેવી પરોક્ષતાથી વર્ણવે છે – હથેળીમાં આખી રાત આલેખાઈ છે, હથેળીમાં તાજાં ધૂપેલ ફોરે છે ને ઓડિયાંનો વાંકડિયો તોર ફરકે છે વગેરે. આ પરોક્ષતામાં જ વિશિષ્ટ કવિકર્મ રહ્યું છે.

આલંબન વિભાવ અને ઉદ્દીપન વિભાવ એવો ભેદ આપણે ઘણી વાર કરીએ છીએ પણ એ જોઈ શકાશે કે અહીં મેં એ ભેદ કરવાનું ટાળ્યું છે. એ ભેદ કંઈક કૃત્રિમ છે અને ઘણી વાર એ ભેદ કરવાનું મુશ્કેલ બને છે. કાવ્યશાસ્ત્ર પણ આ ભેદ કરવાનું આવશ્યક માનતું નથી. ભરત શૃંગારમાં સ્ત્રીપુરુષવિષયક રતિ હોય છે એમ કહે છે, પણ પછી ઉપવન, ઋતુ, માલ્ય આદિને 'વિભાવ' જ કહે છે, 'ઉદ્દીપન વિભાવ' એવો શબ્દ વાપરતા નથી. અભિનવગુપ્ત તો સર્વ સામગ્રી ભેગી મળીને વિભાવ બને છે ને આલંબન-ઉદ્દીપનવિભાવ એ ભેદ કાલ્પનિક છે એમ કહે છે. 'જૂનું ઘર ખાલી કરતાં'માં મૃત બાળક તે આલંબનવિભાવ અને જૂનું ઘર ખાલી કરવાનો પ્રસંગ તે ઉદ્દીપન વિભાવ એવો ભેદ આપણે કરીશું ? એથી કાવ્યને શું લાભ થાય છે ? જીવનવૈષમ્યની લાગણીથી યુક્ત જે વિશિષ્ટ કરુણનો કાવ્યમાં બોધ થાય છે એની પાછળ તો આખી પરિસ્થિતિ પડેલી છે – જૂનું ઘર ખાલી કરતી વેળા થયેલી મૃત બાળકની સ્મૃતિ. પેલી બજારુ ઓરત એના સર્વ અસબાબ સાથે શિવપ્રસાદના રતિભાવનો વિભાવ છે – આલંબન, ઉદ્દીપન એવા ભેદ કરો એટલે એ ઓરત જાણે ખંડિત થતી લાગે છે.

વિભાવ-અનુભાવ એ સંજ્ઞાઓ પણ અમુક અંશે સાપેક્ષ છે એ ખ્યાલમાં રાખવા જેવું છે. અતુલચન્દ્ર ગુપ્તે મોટા નાગ જેવો વેણીબદ્ધ કેશકલાપ ડાબા હાથે પકડીને ગજગતિએ

ચાલતી કૃષ્ણ પાસે જઈ આંસુભરી આંખે બોલતી દ્રૌપદીને એક મહાકવિમાં સંભવે એવો વિભાવ કહ્યો. પણ આમાં કેશકલાપ પકડીને બતાવવો, આંસુભરી આંખ અને પ્રતિશોધની ભાવનાવાળા ઉદ્‌ગારો એ તો દ્રૌપદીના ક્રોધને ને એના દૈન્યને અભિવ્યક્ત કરતી ચેષ્ટાઓ એટલે કે અનુભાવો નહીં? હા, દ્રૌપદીને ભાવના આશ્રય તરીકે જુઓ એટલે આ અનુભાવો જ કહેવાય. દ્રૌપદીના ક્રોધનું આલંબન તો છે દુઃશાસન. એ રીતે જોઈએ તો દ્રૌપદીને ચોટલો પકડીને દુઃશાસને ઢસડી એ વિભાવ કહેવાય. પણ આપણને રૌદ્ર રસનો જે સાક્ષાત્કાર થાય છે તે તો દ્રૌપદીનું જે વર્ણન થયું છે તેને કારણે. આ દૃષ્ટિએ એ વિભાવસામગ્રી કહેવાય.

રસનિરૂપણમાં ભાવનો આશ્રય અને ભાવનું આલંબન એવો ભેદ કરો એટલે પરિસ્થિતિ પલટાઈ જાય છે. પેલી બજારુ ઓરતને રતિભાવના આશ્રય તરીકે જુઓ એટલે એના સાજશણગાર ને એની ગોષ્ઠી એના રતિભાવને વ્યક્ત કરનારા અનુભાવો કહેવાય, પરંતુ એ ઓરતને શિવપ્રસાદજીના રતિભાવના આલંબન તરીકે જુઓ એટલે એના સાજશણગાર વગેરે એ રતિભાવની ઉદ્દીપક સામગ્રી બની જાય. એમ કહેવાય કે કાવ્યમાં વિભાવ-અનુભાવ-વ્યભિચારીની અરસપરસ ગૂંથણી હોય છે, એક રમણા હોય છે અને સમગ્ર કાવ્યસૃષ્ટિ તો આપણે માટે વિભાવસામગ્રી જ છે.

હાસ્ય, બીભત્સ વગેરે કેટલાક રસોમાં એક વિલક્ષણ પરિસ્થિતિ આપણી સામે આવે છે. રણભૂમિ પર છેદાયેલાં શરીરો, લોહીની નદીઓ વગેરેનું વર્ણન કરવામાં આવે ત્યારે એની જુગુપ્સા અનુભવનાર કોઈ ત્યાં ન હોય એવું બને છે, યોદ્ધાઓ તો ઉત્સાહથી છલકતા હોય છે, છતાં બીભત્સ રસના ચિત્ર તરીકે આપણે એને સ્વીકારીએ છીએ. કવિ કે કોઈ સૂચિત પાત્રનો મનોભાવ આપણે કલ્પવો પડે, અથવા આપણા જ બીભત્સ રસના અનુભવ માટેની સામગ્રી એને લેખવાની રહે. 'મિથ્યાભિમાન'માં જીવરામ ભટ્ટનાં કાર્યો તો એના મિથ્યા અભિમાન આદિને પ્રગટ કરનારાં છે, જે આપણને મૂર્ખતાભરી ચેષ્ટાઓ રૂપે પ્રતીત થાય છે. હસનાર પાત્ર તો પેલા રંગલાનું કવિએ ઊભું કર્યું છે જેને માટે જીવરામ ભટ્ટની ચેષ્ટાઓ વિભાવરૂપ છે. રંગલાના મુખવિકારો એના હાસના ભાવના અનુભાવો છે. પણ આપણે જાણીએ છીએ કે રંગલાની કઈ અનિવાર્યતા નથી. એના વિના પણ જીવરામ ભટ્ટનું ચિત્રણ થઈ શકે. એટલે કે હાસ્યમાં પણ હાસના ભાવનો આશ્રય કાવ્યમાં ન આવતો હોય એમ બને. એને કલ્પી રહેવાનો રહે, અથવા આપણા હાસ્યરસ માટેની આ સઘળી વિભાવસૃષ્ટિ જ છે એમ કહેવાનું રહે. જુગુપ્સા અને હાસ્ય એવા ભાવો છે, જેનો આવિષ્કાર કરતા અનુભાવોની ખાસ અપેક્ષા રહેતી નથી, વિભાવસૃષ્ટિ પર જ સઘળો મદાર હોય છે.

બીભત્સ અને હાસ્યની જે સામાન્ય સ્થિતિ છે તે અન્ય રસો પરત્વે પણ ન સંભવે એવું નથી. 'નદીકાંઠે સૂર્યાસ્ત' જેવા કાવ્યમાં પ્રકૃતિરતિ-પ્રકૃતિસૌન્દર્યબોધનો ભાવ પ્રેરનાર વિભાવસામગ્રી જ રજૂ થઈ છે એમ કહેવાય, એ ભાવ અનુભવનાર તો કાવ્યની છેલ્લી પંક્તિમાં આનુષંગિક રીતે – જાણે કાવ્યની સામગ્રી તરીકે જ ('તિમિરજલમાં એકાકી હું સરું જલદીપ શો !') દાખલ થાય છે. એના વિનાયે કાવ્યનું વર્ણન એને સ્થાને જ રહે છે.

આ બધી ચર્ચાનું તાત્પર્ય એ છે કે આલંબન-ઉદ્દીપન, વિભાવ-અનુભાવ એ સંજ્ઞાઓને જડતાથી વળગવાની જરૂર નથી. એ બધા કોઈ ભાવની વ્યંજના કરનાર, ભાવને મૂર્ત કરનાર સામગ્રી છે, એલિયટની પરિભાષામાં કહીએ તો ભાવની અભિવ્યક્તિ માટેનાં વસ્તુરૂપ સહસંબંધકો છે. આ કાવ્યસામગ્રીની વિશેષતાઓને પારખવી, એનાથી ઉદ્‌બુદ્ધ થતી ચોક્કસ ભાવછટાઓને પકડવી અને આ બન્નેના સંયોજનમાં પ્રગટ થતા કવિકર્મને પ્રમાણવુ એમાં વિવેચનની ઈતિકર્તવ્યતા છે. કાવ્યશાસ્ત્રે જે ઝીણવટો કરી છે તે આપણને બાંધવા માટે નહી પણ વિશ્લેપણની અનેક શક્યતાઓનું દિગ્દર્શન કરવા માટે એમ આપણે સમજવું જોઈએ.

રસવિવેચનમાં આપણે 'વિભાવ, અનુભાવ અને વ્યભિચારીના સંયોગથી રસનિષ્પત્તિ થાય છે' એ ભરતના રસસૂત્રને વળગીને કાવ્યમાં આ સઘળી સામગ્રી શોધવા પ્રયત્ન કરીએ છીએ અને એ જડતી નથી ત્યારે મૂંઝવણ અનુભવીએ છીએ તેમ જ રસવિચારની ઉપયુક્તતા વિશે સાશંક બનીએ છીએ. એ ખરી વાત છે કે કાવ્યશાસ્ત્ર રસ માટે વિભાવાનુભાવાદિ સર્વ સામગ્રીની અપેક્ષા રાખે છે, એ સામગ્રી પૂરતી ન હોય કે ઝાંખીપાંખી હોય કે નિર્ણાયક ન હોય એને દોષ ગણે છે, એથી રસપ્રતીતિમાં વિઘ્ન આવે છે એમ કહે છે, પણ બીજી બાજુથી એ એવી સ્થિતિ પણ સ્વીકારે છે કે કેવળ વિભાવનું, અનુભાવનું કે વ્યભિચારી ભાવનું આલેખન હોય છતાં એ દોપરૂપ ન બનતું હોય - જે એકનું આલેખન થયું હોય એમાં એવી અસાધારણતા હોય કે બાકીના બેનો આક્ષેપ થઈ જતો હોય. મમ્મટ આવા દાખલાઓ પણ આપે છે. આપણે પણ જોઈ શકીએ છીએ કે 'અઢળક ઢળિયો' કે 'નદીકાંઠે સૂર્યાસ્ત' જેવાં પ્રકૃતિવર્ણનનાં કાવ્યો વિભાવચિત્રણ જ કરે છે. 'પગલીનો પાડનાર' માતૃવાત્સલ્યના વિભાવ એવા બાળકનું જ ચિત્રણ કરે છે. તો 'છેલ્લું દર્શન' અને 'એક બપોરે' અનુભાવચિત્રણનાં કાવ્યો છે એમ કહેવાય. આ કાવ્યોમાં અન્ય સામગ્રીનો સ્વલ્પ - નજેવો નિર્દેશ છે. એમ કહેવાય કે આ કાવ્યોમાં આપણે આસ્વાદીએ છીએ તે વિભાવો કે અનુભાવો. 'નવ કરશો કોઈ શોક' એ નર્મદનું કાવ્ય એમના વ્યક્તિત્વમાં વણાયેલા આત્મસભાનતા, અહંભાવ, નમ્રતા, નિર્દભતા વગેરે ભાવોને - કાવ્યશાસ્ત્રની પરિભાષામાં સંચારિભાવોને - વાચા આપતું કાવ્ય છે. નર્મદના ઉદ્‌ગારોમાંથી એ ભાવો વ્યંજિત થાય છે પણ કોઈ અનુભાવનું આલેખન નથી. પોતાના મૃત્યુની કલ્પના એને વિભાવ ગણવો હોય તો ગણી શકાય.

બીજી એક વાત પણ ખાસ ધ્યાનમાં રાખવા જેવી છે. પોતે જે ધ્વનિપ્રકારને સર્વાધિક મહત્ત્વને સ્થાને મૂકે છે તેને કાવ્યશાસ્ત્રીઓ રસાદિધ્વનિ તરીકે વારંવાર ઉલ્લેખે છે, કેવળ રસધ્વનિ તરીકે નહી. રસાદિમાં રસ ઉપરાંત ભાવ, ભાવાભાસ, રસાભાસ વગેરેનો સમાવેશ થાય છે. આનો અર્થ એવો થયો કે વિભાવ-અનુભાવ-વ્યભિચારિભાવના ઠાઠથી વ્યંજિત થતા સ્થાયિભાવથી જેની નિષ્પત્તિ થાય છે એ રસ જ કાવ્યનું એક માત્ર લક્ષ્ય નથી, ભાવ એટલે કે સંચારિભાવનું નિરૂપણ પણ કાવ્યનું એક પ્રશસ્ત લક્ષ્ય છે. ભાવના નિરૂપણમાં કેટલા વૈવિધ્યને અવકાશ છે એની ઝીણવટભરી નોંધ પણ કાવ્યશાસ્ત્ર કરે છે - ભાવની સ્થિતિનું વર્ણન હોય તેમ ભાવ ઉદય પામતો હોય કે ભાવનું શમન થતું હોય એવી અવસ્થાનું

વર્ણન હોઈ શકે. ભાવસંધિ એટલે કે બે ભાવની સહોપસ્થિતિનું વર્ણન હોઈ શકેર, ભાવશબલતા એટલે કે વિવિધ ભાવોના મિશ્રણનું આલેખન પણ હોઈ શકે. આપણે એમ કહી શકીએ કે 'એક બપોરે'માં વિષાદના ભાવની સ્થિતિ વર્ણવાઈ છે, જ્યારે કાન્તના 'ઉદ્‌ગાર' કાવ્યમાં પ્રિયાપ્રીતિ અને જગતપ્રીતિ એ બે ભાવોની સહોપસ્થિતિ છે, કહો કે કવિચિત્ત બન્ને ભાવો વચ્ચે થોડો ઝોલો ખાઈ, જગતપ્રીતિ જેમાં આનુષંગિક છે એવા પ્રેમમસ્તીના ભાવમાં સ્થિર થાય છે. 'નવ કરશો કોઈ શોક'માં સ્વાભિમાન 'મમ લેખચિત્રથી જીવતો છઉં હું દમથી' અને નમ્રતા 'યથાશક્તિ રસપાન કરાવ્યું'એ બે પરસ્પરવિરોધી ભાવોની સહોપસ્થિતિ ચમત્કારજનક છે, જો કે એમાં બીજા ભાવોનેયે અવકાશ મળ્યો છે - મનોભાવની સંકુલતા ચિત્રિત થઈ છે, એ દૃષ્ટિએ એ ભાવશબલતાનું કાવ્ય છે. કલાપીનું 'એક ઘા' પણ ભાવશબલતાનું કાવ્ય છે - ભય, આશંકા, વેદના, ચિંતા, વાત્સલ્યપ્રીતિ આદિ અનેક ભાવો એમાં આલેખાયા છે; પરંતુ એમાં આસ્વાદ્ય છે તે તો ભાવના પલટાઓ - પંખી મરી જશે કે એવો ભય જાગવો, એ ભય શમી જઈ આશાનો સંચાર થવો અને આશા પાછી નિરાશામાં પલટાઈ જવી. ભાવના ઉદય-અસ્તની લીલા આમ આપણે અનુભવીએ છીએ. રીસનો ફુગ્ગો ફૂલે અને પછી ફૂટી જાય એવી ભાવનિરૂપણરીતિનો તો દયારામે કેટલો બધો આશ્રય લીધો છે ? કાવ્યશાસ્ત્રે તો ભાવનિરૂપણના મુખ્ય માર્ગો બતાવ્યા, એના ઘણા ફાંટાઓ હોઈ શકે અને એ માર્ગો ને ફાંટાઓની વિવિધ પ્રકારની ગૂંથણી પણ હોઈ શકે.

અહીં એક પ્રશ્ન જરૂર ઊભો થઈ શકે કે સંચારિભાવની સ્વતંત્ર રસવત્તા કાવ્યશાસ્ત્ર સ્વીકારી શકે ખરું ? કાવ્યશાસ્ત્રે કરેલો સ્થાયિભાવ અને સંચારિભાવનો ભેદ જ એ રીતનો છે કે સ્થાયિભાવ મુખ્ય છે અને રસનીયતા તે એની જ છે. સંચારિભાવ તો સ્થાયિભાવને અનુષંગે જ આવે છે અને સ્થાયિભાવની રસનીયતાને પુષ્ટ કરવાનો જ ધર્મ બજાવે છે. પણ સામે કાવ્યશાસ્ત્ર જેમાં સંચારિભાવ ઉદ્રેક પામીને ચમત્કારાતિશય નિપજાવે છે એવા ભાવધ્વનિને પણ સ્વીકારે છે એનું શું ? એને રસધ્વનિથી જુદી કોટિમાં મૂકે છે એ ખરી વાત છે - 'રસ' સંજ્ઞા તો કાવ્યશાસ્ત્રીઓ વિભાવાનુભાવથી વ્યંજિત થતા અને સંચારિભાવોથી પુષ્ટ થતા સ્થાયિભાવના નિરૂપણ માટે જ અનામત રાખે છે. પણ ભાવધ્વનિને કાવ્યનું એક પ્રશસ્ત લક્ષ્ય તો એમણે બનાવ્યું જ છે. શું ભાવધ્વનિ કાવ્યમાં આધિકારિક રૂપે નહીં પણ પ્રાસંગિક રૂપે જ આવે - આધિકારિક રૂપે તો રસધ્વનિ જ આવે - એવો ભેદ એમને અભિપ્રેત હશે ? ભાવધ્વનિનાં જે ઉદાહરણો અપાયાં છે તે સામાન્ય રીતે કાવ્યસમગ્રનાં નહીં પણ કાવ્યાંશોનાં તેથી આપણને આવો વહેમ જાય. પણ કાવ્યશાસ્ત્રીઓએ દૃષ્ટાંતો તો સર્વત્ર કાવ્યાંશોનાં ને મુક્તકોનાં જ આપ્યાં છે ને ? મમ્મટ ધ્વનિકાવ્ય - જેને એ ઉત્તમ કાવ્યપ્રકાર લેખે છે તેના પ્રભેદોના પ્રકરણમાં ભાવધ્વનિને એક પ્રભેદ તરીકે વર્ણવે છે તે એમ બતાવે છે કે એમને ભાવધ્વનિનું સ્વતંત્ર કાવ્યરૂપ ઇષ્ટ છે. આનંદવર્ધનનેયે આમ અભિપ્રેત જણાય છે. પછી આપણને એવો પ્રશ્ન ઊભો થાય કે ભાવધ્વનિ વડે કોઈ દીર્ઘ કાવ્ય ન રચાય, લઘુકાવ્ય જ રચાય, દીર્ઘકાવ્ય તો રસધ્વનિથી જ

શાય એમ શું કાવ્યશાસ્ત્રીઓ માનતા હશે ? આનો જવાબ આપવો મુશ્કેલ છે. કેટલાક કાવ્યશાસ્ત્રીએ સ્થાયિભાવોની જેમ જ સંચારિભાવોને રસકોટિએ પહોંચતા માન્યા છે પણ એ જુદી વાત છે અને આમ આનંદવર્ધન - અભિનવગુપ્તને અનુસરતી મુખ્ય ધારાને એ માન્ય નથી. એ મુખ્ય ધારામાં ભાવધ્વનિના મોભા પરત્વે પૂરેપૂરી સ્પષ્ટતા નથી એમ કહેવાય.

ભાવધ્વનિ વિશે એક એવો ખુલાસો કરવામાં આવે છે કે સંચારિભાવનું આલેખન જ્યાં મુખ્ય આસ્વાદવિષય હોય ત્યાં પણ ભૂમિકામાં સ્થાયિભાવ તો રહેલો હોય છે, એ પાછળ રહે છે પણ તે ચાકરના લગ્નના વરઘોડામાં રાજા પાછળ રહે તેમ. આમાં સ્થાયિભાવ મૂલ તત્ત્વ હોવાનું અને વાસ્તવિક આસ્વાદ્યતા ને પ્રધાનતા સંચારિભાવની પણ તાત્ત્વિક પ્રધાનતા સ્થાયિભાવની એમ સૂચવાય છે. કાન્તના 'ઉદ્‌ગાર' કાવ્યમાં, કાવ્યશાસ્ત્ર તો એમ કહે કે, 'મતિ' નામક સંચારિભાવ આલેખાયો છે - એમાં ચિંતન અને નિર્ણયની મનઃસ્થિતિનું ચિત્રણ થયું છે તેથી. પણ આ ચિંતન પ્રેમસંબંધવિષયક છે એટલે રતિ એ સ્થાયિભાવ એની ભૂમિકામાં પડેલો છે એમ કહેવાય. સાક્ષાત્ આસ્વાદવિષય 'મતિ' એ સંચારિભાવ, પણ એના આધારરૂપ સ્થાયિભાવ 'રતિ' અંતે આપણા ચિત્તમાં તરી રહે છે. 'વાતો' કાવ્યનો સીધો નિરૂપણવિષય તો, એમ કહેવાય કે, પ્રેમગોષ્ઠિ પરત્વેની લજ્જા કે એ અંગેનો અધિકારભાવ - મમત્વભાવ છે પણ એ દ્વારા જે ઊંડા પ્રીતિભાવનું માર્મિક સૂચન થાય છે એને લીધે એ લજ્જા ને એ મમત્વભાવની અભિવ્યક્તિ સવિશેષ આસ્વાદ્ય બને છે. 'એક બપોરે' વિષાદભાવનું કાવ્ય છે એમ જ કહેવાય પણ એના મૂળમાં રતિભાવ- પ્રકૃતિરતિભાવ અથવા સારસીને કોઈ પ્રેમિકાના પ્રતીક તરીકે લઈએ તો સ્ત્રીરતિભાવ રહેલો છે ને વિષાદનું જે ભાવમૂલ્ય છે તેમાં એ રતિભાવનો હિસ્સો નથી એમ નહીં કહી શકાય.

પણ બધે આવા ખુલાસા શક્ય નયે બને. રામનારાયણના 'વૈશાખનો બપોર'માં શ્રમિક વર્ગના દૈન્યનું અને નગરજનોના અસમભાવી બૌદ્ધિક વલણનું ચિત્રણ છે, જેના વિરોધમાં શ્રમજીવી વર્ગની માણસાઈનું ચિત્રણ થયું છે. આ બધા સંચારિભાવો જ કહેવાય, કાવ્યશાસ્ત્રકથિત કોઈ સ્થાયિભાવ એમાં નજરે પડતો નથી. 'અવસાનસંદેશ'માં સ્વાભિમાન અને નમ્રતાના સંચારિભાવોના મૂળમાં પણ કોઈ સ્થાયિભાવ જોવો મુશ્કેલ છે. પ્રસાદજીની બેચેની એમના રતિભાવને પડછે એક આગવો ઉઠાવ પામે છે પણ એ બેચેનીનું કારણ તો જુદું જ છે - બજારુ ઓરતની ઈશ્વરનિષ્ઠાનું દર્શન ને તેથી પોતે સેવેલાં કેટલાંક સંસ્કારમૂલ્યોનું કડચમચી ઊઠવું - , એને પેલા રતિભાવ સાથે કશો કાર્યકારણનો સંબંધ નથી. તેથી બેચેની એક સ્વતંત્ર ભાવ તરીકે જ આપણને ભાસે છે. એમ લાગે છે કે સંચારિભાવની સ્વતંત્ર આસ્વાદ્યતા સ્વીકારવાનું આજે આપણને વધુ ગમશે.

આપણું રસવિવેચન ઘણી વાર કૃતિના રસને ઓળખાવી આપવામાં, એનું નામ પાડી આપવામાં સમાઈ જાય છે. પણ કાવ્યશાસ્ત્રે આપણા હાથમાં પકડાવેલાં આઠ કે નવ રસનાં નામો એ તો રસની જાડી-મોટી ઓળખ છે. કોઈ પણ રસ અનંત રૂપે પ્રગટી શકે છે. મમ્મટનો મત આપણે આગળ નોંધ્યો છે કે એક શૃંગાર રસ પણ એના વિભાવાદિ, દેશકાળ

વગેરેની વિશિષ્ટતાને કારણે અનંત પ્રકારનો સંભવી શકે છે, તેવું જ અન્ય રસોનું પણ છે.(૪-૪૨-૫૭) દરેક કાવ્યકૃતિ એક આગવી રસછટા લઈને આવે છે - બે શૃંગારરસની કૃતિઓનો આપણો અનુભવ પણ એકસમાન નથી હોતો. કાવ્યકૃતિની વિશિષ્ટતા એના રસરૂપની વિશિષ્ટતામાં છે અને વિશિષ્ટતા તો કાવ્યનો પ્રાણ છે. આ રસવૈશિષ્ટ્યને ઓળખાવી આપવામાં ખરું રસવિવેચન રહેલું છે, કવિકર્મનો ખરો પ્રકાશ પણ એથી જ થાય છે. કાન્તનાં ખંડકાવ્યોનો વિચાર કરો. એને આપણે કરુણરસનાં કાવ્યો તરીકે ઓળખાવીએ છીએ પણ એનો કરુણ રસ અન્ય ઘણાંબધાં કાવ્યોના કરુણ રસ જેવો છે ખરો ? કાન્તનાં ખંડકાવ્યોમાં દામ્પત્યના અનુભવમાં વિઘ્ન ઊભું થાય છે એથી કરુણ જન્મે છે. એ વિઘ્ન નિવારી શકાય એવું નથી કેમકે એ નિયતિનું અફર નિર્માણ છે. માટે તો કરુણ છે, વિપ્રલંભ શૃંગાર નથી. માટે તો આ કરુણ રસ કોઈ સામાન્ય કરુણ રસ રહેતો નથી, પાશ્ચાત્ય ટ્રેજેડીમાં જોવા મળે છે તેવો અપરિહાર્ય કરુણ રસ પ્રતીત થાય છે. પણ શું કાન્તનાં બધાં ખંડકાવ્યોનો કરુણરસ એકસરખો છે ? 'વસંતવિજય' અને 'ચક્રવાકમિથુન'નો જ વિચાર કરો. એકમાં માનવયુગલ છે, બીજામાં પંખીયુગલ છે તેથી આપણા રસાનુભવમાં કશો ફરક પડતો નથી શું ? 'વસંતવિજય'નો પાંડુ એક ધીટ પ્રાજ્ઞ પ્રૌઢ પુરુષ છે ત્યારે ચક્રવાકયુગલ એક કિશોર, રસજ્ઞ અબુધ પંખીયુગલ છે. પાંડુને પોતાના જ દુષ્કર્મના કારણે આવી પડેલા ઋષિના શાપનું પરિણામ ભોગવવાનું આવ્યું છે ત્યારે ચક્રવાકયુગલને એમના કોઈ દોષ વિના કેવળ વિધિનિર્માણને કારણે વિયોગ સહન કરવાનો છે. પાંડુના ચિત્તમાં વાનપ્રસ્થધર્મ અને પ્રણયના આવેગ વચ્ચેનો સંઘર્ષ વ્યાપેલો રહે છે ત્યારે પંખીયુગલ સ્નેહના સાગરમાં જાણે તરતું હોય છે. 'વસંતવિજય' પાંડુની મનઃસ્થિતિને સૂચવતી વ્યવહાર-વર્તનની બારીક વીગતોની સીધી રજૂઆત કરે છે, 'ચક્રવાકમિથુન'માં કાવ્યમય વર્ણનોનો આશ્રય લેવાયેલો છે. આ બધાંના કારણે 'વસંતવિજય'ના કરુણને બુદ્ધિનિષ્ઠતા અને કઠોરતાનો પાસ લાગેલો છે, જ્યારે 'ચક્રવાકમિથુન'ના કરુણમાં નિર્દોષતા, માર્દવ ને મધુરતાની છાયા ભળેલી છે. 'વસંતવિજય'માં જાણે કોઈ તોતિંગ વૃક્ષ પવનના ઝપાટા સામે તૂટી પડતું હોય એવો ભાવ આપણે અનુભવીએ છીએ, જ્યારે 'ચક્રવાકમિથુન'માં મઘમઘતી કોઈ પુષ્પકળીને છૂંદી નાખવામાં આવતી હોય એવો ભાવ આપણે અનુભવીએ છીએ. નાયકનો પ્રકૃતિભેદ, કરુણનિષ્પાદક પરિસ્થિતિનો ભેદ, આનુષંગિક મનોભાવનો ભેદ, નિરૂપણરીતિનો ભેદ વગેરે સઘળું રસને આમ વિશિષ્ટતા અર્પે છે.

અતુલચન્દ્ર ગુપ્તે આપેલું મહાભારતના સભાપર્વમાં દ્રૌપદીના વર્ણનનું દૃષ્ટાંત યાદ કરીએ. ત્યાં મુખ્ય રસ રૌદ્ર છે, પણ અતુલચન્દ્ર ગુપ્ત કહે છે કે ''રૌદ્ર રસ જ આ કાવ્યનો એક માત્ર રસ હોત તો એના કાવ્યનો શતાંશ પણ રહેત નહીં... કેટલાક સંચારીએ એના રૌદ્ર રસને અદ્‌ભુત સરસતા અને ઉત્કર્ષ અર્પ્યાં છે. નવ રસમાંના બે પ્રધાન રસ વીર અને કરુણે અને કેટલાક વ્યભિચારી - વિષાદ, ગર્વ દૈન્યે એ રૌદ્રના રક્તરાગને અપૂર્વ વર્ણચ્છટાથી પ્રકાશિત કર્યો છે. તેજસ્વિની દ્રૌપદીની શોકમય, આંખમાં આંસુભરી, વિષાદમય મૂર્તિથી કાવ્યનો આરંભ થાય છે. ત્યાર પછી દ્રૌપદીનો પિતૃકુલ, પતિકુલ અને મિત્ર-સૌભાગ્યનો

જે ગર્વ તેણે શોકના કરુણ રસને જ ગભીર બનાવ્યો છે. અને શોકના અંતરમાં રહેલા ક્રોધે તેના રૌદ્રની રક્તિમ દ્યુતિ વડે કરુણ રસના અશ્રુજળમાં રક્તનું ઇન્દ્રધનુ રચ્યું છે. પરંતુ ફરી ક્ષણમાં રૌદ્રનો ઉદ્ધત રાગ દીનતાની પાંડુ છાયામાં લય પામે છે.(કાવ્યજિજ્ઞાસા, પૃ.૪૬)

આ પછી અતુલચન્દ્ર ગુપ્ત જે ઉમેરે છે એ ખાસ નોંધપાત્ર છે : '' આ કાવ્યના રસનું વિવરણ હજી પૂરું થયું નથી, કારણ એના વીર, રૌદ્ર, કરુણ બધા જ રસની પાછળ એક રસની મૂર્તિ ડોકિયાં કરે છે. આ કાવ્યનો ક્રોધ, વીરત્વ, શોક એ બધાં તેજસ્વિની સુંદર સ્ત્રીના ક્રોધ, વીર્ય અને શોક છે. મધુર અથવા શૃંગાર રસના વિભાવ સુંદર સ્ત્રીના સંસ્પર્શે એના રૌદ્ર, વીર અને કરુણ બધા જ રસોની ઉપર એક પ્રકારના માધુર્યનો પ્રકાશ ફેલાવ્યો છે.'' (કાવ્યજિજ્ઞાસા, પૃ.૪૭-૪૮)

અતુલચન્દ્ર ગુપ્તે દ્રૌપદીચિત્રમાંની ભાવોની રમણા આબાદ પ્રગટ કરી આપી છે. પણ એમણે રૌદ્ર રસને મુખ્ય રસ કહ્યો એ વિશે કોઈને પ્રશ્ન પણ થાય. ખાસ કરીને દ્રૌપદી રૌદ્રમૂર્તિ તરીકે આપણને પ્રતીત થાય છે કે કરુણ મૂર્તિ તરીકે એનો આપણને સંશય થાય. કદાચ આપણને દ્રૌપદી રૌદ્ર અને કરુણ બન્નેની સાથેલાગી મૂર્તિ છે એમ કહેવાનું મન થાય. કાવ્યશાસ્ત્ર ભાવસંધિ કે ભાવશબલતાનો ખ્યાલ સ્વીકારે છે પણ રસસંધિ કે રસશબલતાનો ખ્યાલ સ્વીકારતું જણાતું નથી. આપણને એ ખ્યાલ પણ સ્વીકારવા જેવો લાગે.

આ સંદર્ભમાં મને મારો એક અનુભવપ્રસંગ યાદ આવે છે. એમ.એ.માં અમારે પ્રેમાનંદનું 'દશમસ્કંધ' ભણવાનું હતું. પરીક્ષામાં એક પ્રશ્ન પુછાયો – 'દશમસ્કંધ'નો મુખ્ય રસ કયો ? આવો પ્રશ્ન પૂછવાની પ્રથા હતી અને વિદ્યાર્થીએ એની પોતાની રીતે તૈયારી કરી હોય. આલેખાયેલા વિવિધ રસોની વાત કરી એ મુખ્ય રસ પર આંગળી મૂકી આપે. 'દશમસ્કંધ'માં મુખ્ય રસના પદના અધિકારી બે રસો ગણાય - વાત્સલ્ય અને કરુણ. એ બેનું એમાં પ્રભાવક નિરૂપણ છે. વિદ્યાર્થી સામાન્ય રીતે આ બેમાંથી કોઈ એક ઉપર પસંદગી ઢોળે પણ મને લાગ્યું કે આ બન્ને રસ પરસ્પરઆશ્રિત છે અને એમને છૂટા પાડવા મુશ્કેલ છે. તેથી મેં જવાબ આપ્યો કે 'દશમસ્કંધ'નો મુખ્ય રસ વાત્સલ્યજનિત કરુણ કે કરુણગર્ભ વાત્સલ્ય છે, મારા મિત્ર નટુભાઈ રાજપરાને મારો આ જવાબ નવીન પણ પ્રતીતિકર લાગ્યો તેમ પરીક્ષકોને પણ લાગ્યો હશે.

ન્હાનાલાલના 'વીરની વિદાય'નો વિચાર કરો. એમાં રતિભાવનું ચિત્રણ છે ને યુદ્ધોસાહનું પણ. વીર પત્નીના વીર પ્રત્યેના ભાવનું મુખ્ય સૂત્ર હોઈ એને શૃંગારરસના કાવ્ય તરીકે ઓળખાવવાનું સહજ છે. યુદ્ધોત્સાહ એ શૃંગારને વિચિત્રિત કરતો એક સહચારી ભાવ. પણ બીજી રીતે વિચારીએ તો સ્ત્રીના જે અનુભાવો વર્ણવાયા છે એ માત્ર રતિના નથી, યુદ્ધોત્સાહના પણ છે. એક જ અનુભાવ- દા.ત. બખ્તર વજ્રની સાંકળી ગૂંથવી તે - રતિના ભાવને તેમ જ યુદ્ધોત્સાહને વ્યક્ત કરે છે. રણાંગણમાં પ્રિયના સહચારની ભાવનામાં પણ રતિ ને યુદ્ધોત્સાહના ભાવો એકબીજામાં ભળી જાય છે. આથી મારા જેવાને એમ લાગે કે આ સંકુલ પરિસ્થિતિને તો કાવ્યનો રસ 'શૃંગાર' નહીં પણ 'વીરશૃંગાર' છે એમ કહીએ તો જ ન્યાય મળે.

ન્હાનાલાલના જ 'કાઠિયાણીનું ગીત'ને 'વીરની વિદાય' સાથે વિરોધાવો. 'કાઠિયાણીનું ગીત'માં પણ શૃંગારચિત્ર છે - વિરહશૃંગારનું ચિત્ર, અને કાઠિયાણીના રતિભાવનું આલંબન ધીંગાણે ગાજતો કાઠી વીર છે તેથી શૃંગાર ચિત્રમાં વીરની છાયા ભળે છે, પણ એ છાયા જ. શૃંગાર ને વીર અહીં સંપૃક્ત નથી, કેમકે 'વીરની વિદાય'ની જેમ અહીં કાઠિયાણી પોતે રતિભાવની સાથે યુદ્ધોત્સાહનો ભાવ અનુભવી નથી રહી. એવા એના કોઈ અનુભાવો નથી. આથી આ કાવ્યના રસનું 'વીરશૃંગાર' એવું નામાભિધાન કરતાં આપણે અચકાવું પડે. પણ 'કાઠિયાણીનું ગીત'નો વિરહશૃંગાર અન્ય ઘણાં કાવ્યોના વિરહશૃંગારથી જુદો તો રહેશે જ. ભાનુપ્રસાદના 'દીવો બળે ને ' કાવ્યમાં પણ વિરહશૃંગારનું આલેખન છે, 'કાઠિયાણીનું ગીત' તથા 'દીવો બળે ને ' બન્નેમાં પ્રતીક્ષાનિમિત્તક વિરહશૃંગાર છે, તેમ છતાં બન્નેનો વિરહશૃંગાર કંઈ એકરૂપ નથી. કાઠિયાણીએ શૃંગારસાજ સજેલાં છે - એને ભાલે ટીલડી ટમકે છે, હાથે હેમત્રિશૂળનાં છૂંદણાં છે, એણે સિંદૂરરંગી ચૂંદડી ઓઢી છે, એ હિંડોળાખાટે હીંચતી વહાલમની વાટ જોઈ રહી છે અને પિયુની પરાક્રમશાલિતાનો ઉમંગ એના મનમાં છે, ત્યારે ખારવણ તો રાતોની રાતો સાદડીઓ ગૂંથી રહી છે, ઊંડા દરિયાને એનાં આંખનાં કૂંડાં ઉલેચી રહ્યાં છે, એની આજુબાજુ વાવડો રીડ્ય પાડે છે, નાળિયેરી તાળી પાડે છે. એમ કહેવાય કે કાઠિયાણીના વિરહશૃંગારમાં રમ્યતા છે, ગરિમા છે, જ્યારે ખારવણના વિરહશૃંગારમાં કંઈક ભીપણતા છે, સંત્રસ્તતા છે, દયનીયતા છે.

શાસ્ત્ર તો વિશ્લેષણ અને વર્ગીકરણથી ચાલે. એ રસોને જુદા પાડીને ઓળખાવે ને એની લક્ષણબંધી કરે. પણ એનો અર્થ એવો નથી કે કાવ્યમાં રસોનું આલેખન આમ જ થવું જોઈએ. શૃંગાર રસનું ચિત્ર તે શૃંગારરસનું જ ને કરુણ રસનું તે કરુણ રસનું જ એવી સ્પષ્ટતા ને પૃથક્તા રહેવી જોઈએ એવું કંઈ નથી. વસ્તુસ્થિતિ એવી છે કે કોઈ એક રસના નિર્ભેળ આલેખન કરતાં એમાં અન્ય રસની છાયા ભળે છે ત્યારે એમાં નૂતનતા ભાસે છે અને એ વિશેષ ચમત્કારક બને છે. અભિનવગુપ્તે શૃંગારરસ વિશે કહ્યું છે કે એના બે ભેદો - સંભોગ અને વિપ્રલંભનું મિશ્રણ થાય ત્યારે અતિશય ચમત્કારયુક્ત બને છે. જેમકે, સંભોગશૃંગારમાં વિપ્રલંભની સંભાવનાનો ભય આલેખાય, વિપ્રલંભમાં સંભોગની કામના આલેખાય. અભિનવગુપ્તના આ અભિપ્રાયને વિવિધ રસભાવના મિશ્રણ સુધી જરૂર લઈ જઈ શકાય. ને એથી એવી સ્થિતિ પણ કલ્પી શકાય કે જ્યાં કાવ્યમાંથી સમગ્રપણે થતી રસાનુભૂતિને - કાવ્યની અંતિમ રસાનુભૂતિને નામ પાડીને ઓળખાવવાનું મુશ્કેલ બને. 'નદીકાંઠે સૂર્યાસ્ત' સ્થૂળ રીતે પ્રકૃતિરતિનું કાવ્ય છે. પણ 'તિમિરજલમાં એકાકી હું સરું જલદીપ શો ! ' એ અંતિમ પંક્તિમાં ભાવવળાંક આવતો હોય એમ નથી લાગતું ? પેલી ખેડુકન્યાની જેમ પોતાનેયે જાણે કવિ પ્રકૃતિના ભાગ તરીકે અનુભવે છે - જલદીપ રૂપે. આ શું માત્ર પ્રકૃતિદર્શન છે ? એ આત્મદર્શન પણ નથી ? અને એ આત્મદર્શન કેવા પ્રકારનું છે ? દીવો સર્વ કંઈને પ્રકાશિત કરનાર છે, રૂપાયિત કરનાર છે. તો અહીં કવિ પણ પ્રકૃતિસૃષ્ટિ જે છે તેને અનુભવનાર માત્ર નથી, એને પ્રકાશિત કરનાર છે એને જ્ઞાત કરનાર છે. કવિનું માત્ર ભોક્તૃત્વ નથી, કર્તૃત્વ પણ છે એમ સૂચવાય છે. પ્રકૃતિસૌન્દર્ય છે

કેમકે એને અનુભવમાં આણનાર કોઈ છે. આત્મદર્શનનો આ ભાવ આપણા રસશાસ્ત્રમાં ક્યાં ગોઠવાશે ? એને શાંત રસના ખાનામાં નાખીએ તો એ વાજબી લેખાશે કે જે કંઈ બીજે ન ગોઠવાય ત્યાં શાંત રસનું નામ પાડી દેવાનો સહેલો માર્ગ આપણે લીધો ગણાશે ? એ તો નક્કી જ છે કે કાવ્યનો પ્રકૃતિરતિનો ભાવ કાવ્યાન્તે એક જુદી ભાવછટામાં પરિણમે છે.

આ જ રીતે, દિનેશ કોઠારીના 'અઢળક ઢળિયો' એ કાવ્યમાં પણ 'ભેંકાર હતો જે ભૂત હુંય તે દેવલોકમાં ભળિયો' એ છેલ્લી પંક્તિ કાવ્યમાંના વિસ્મયાનંદના ભાવને જુદી ભૂમિકાએ લઈ જતી નથી લાગતી ? પ્રાકૃતિક પરિવર્તન નહીં પણ આત્મિક પરિવર્તન અહીં આલેખાયેલું છે. વિસ્મય તો અહીં છે જ, પણ વિસ્મય સાથે જોડાયેલી જે આધ્યાત્મિક વિકાસની પ્રતીતિ છે તેનો રસશાસ્ત્રમાં કેમ સમાસ કરીશું ?શું અહીં પણ વિસ્મય સાથે શાંતની છાયા ભળેલી છે એમ કહીશું ?

આ જાતનું આત્મદર્શન સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની શાંતની વ્યાખ્યામાં સમાય કે કેમ તે પ્રશ્ન છે, કેમકે તત્ત્વજ્ઞાન કે આત્મજ્ઞાનને કાવ્યશાસ્ત્ર શાંતરસનો સ્થાયિભાવ માને છે પણ એ આત્મજ્ઞાન તે નિર્વિકાર આત્મસ્થિતિ, જેને કાવ્યશાસ્ત્ર મોક્ષપુરુષાર્થ સાથે જોડે છે, એટલે કે શાંત સાથે ધાર્મિક આધ્યાત્મિક મૂલ્ય સંકળાયેલું છે. જોકે શાંતના સ્વરૂપ અને સ્થાન પરત્વે કાવ્યશાસ્ત્રમાં સંપૂર્ણ એકમતિ હોય એવું દેખાતું નથી. નાટકમાં શાંત રસનું આલેખન શક્ય હોવા વિશે તો ખૂબ સંશય પ્રવર્તતો હોવાનું દેખાય છે - ભરતના નાટ્યશાસ્ત્રમાં શાંત રસનો નવમા રસ તરીકે સમાવેશ એ પાછળના સમયનો પ્રક્ષેપ હોવાનું સમજાય છે - અને કાવ્યમાં પણ એનું નિઃસંશય સ્થાન સ્વીકારાયું જણાતું નથી. આનું કારણ એ છે કે નિર્વિકાર આત્મસ્થિતિ નાટ્યક્ષમ કે કાવ્યગત વર્ણનક્ષમ કેવી રીતે બની શકે એવો પ્રશ્ન થયા કર્યો છે, એમાં તો ચેષ્ટાનો ને એથી અનુભાવનો અભાવ હોય છે. આનો ઉકેલ એવો આપવામાં આવ્યો છે કે આત્માની મોક્ષની પર્યન્તાવસ્થા નાટ્યક્ષમ કે વર્ણનક્ષમ નથી, પરંતુ મોક્ષના ઉપાયરૂપ અવાંતર સ્થિતિનું આલેખન થઈ શકે - ઈશ્વરાનુગ્રહ ને ક્ષયોન્મુખ રત્યાદિ ભાવોનું આલેખન થઈ શકે, જેમાં સંચારી રૂપે અન્ય ભાવોનું - રસોનું અસ્તિત્વ હોય એવી આત્માની યુક્તવિયુક્ત દશાનું આલેખન થઈ શકે, (બૌદ્ધ દર્શન અનુસાર) મુદિતા, મૈત્રી, કરુણા ને ઉપેક્ષાની ભાવસ્થિતિનું આલેખન થઈ શકે, વગેરે. આ જ નાટ્યગત કે કાવ્યગત શાંત રસનું સ્વરૂપ.

સંસ્કૃત સાહિત્યમાંથી શાંત રસનાં દૃષ્ટાંતો ખાસ જડતાં નથી - કાવ્યશાસ્ત્રીઓને પણ દૃષ્ટાંતો આપવામાં અગવડ પડે છે. એ પણ શાંત રસ પરત્વેની મૂંઝવણભરી સ્થિતિનો નિર્દેશ કરે છે. આમ છતાં અભિનવગુપ્ત જેવા તત્ત્વજ્ઞાન કે આત્મજ્ઞાનને સર્વ સ્થાયીઓમાં સ્થાયિતમ કહે છે - રત્યાદિ ભાવો તો એના સંચારી સમા છે - કેમકે એ ભિત્તિસ્થાનીય છે, એ મૂળ પ્રકૃતિરૂપ છે અને રત્યાદિ ભાવો તો એના વિકારો છે - એમાંથી જન્મે છે અને એમાં લય પામે છે. શાન્ત રસને એ સર્વ પ્રધાન રસોમાં પ્રધાનતમ રસ લેખે છે કેમકે એનું ફળ મોક્ષ છે. દેખીતી રીતે જ આ તારતમ્ય એક આધ્યાત્મિક સાધકનું છે, કાવ્યભોગીનું નહીં.

આનંદવર્ધન શાન્ત રસને અભિનવગુપ્ત જેવું સ્થાન આપે છે કે કેમ તે સ્પષ્ટ નથી.

પણ મહાભારતમાં એમણે શાન્ત રસને અંગી - મુખ્ય રસ તરીકે સ્થાપ્યો છે એમાં એમનું અધ્યાત્મવાદી વલણ પ્રગટ થાય છે એમ કહેવું હોય તો કહી શકાય. મહાભારત આપણને એક કરુણ કથા - ટ્રેજેડી તરીકે પ્રતીત થાય છે - આનંદશંકર ધ્રુવે એનું કરુણકથા તરીકેનું સ્વરૂપ વીગતે ને સરસ સ્ફુટ કર્યું છે - પણ આનંદવર્ધનનું કહેવું એમ છે કે આ કરુણકથા સંસારનું અસારત્વ દર્શાવે છે, સંસારના અસારત્વનું ભાન વૈરાગ્યભાવ પ્રેરે છે ને એમ (મોક્ષપુરુષાર્થ તથા) તૃષ્ણાક્ષયસુખથી ભરેલો શાન્ત રસ સૂચિત થાય છે. કાવ્ય શાંત રસમાં પરિણમે છે, એટલું જ નહીં કવિનો એ મુખ્ય વિવક્ષાવિષય છે એટલે કે સમગ્ર કાવ્યપ્રપંચ આ શાન્ત રસને અર્થે છે એમ એમનું કહેવું છે. આમાં એક બે મુશ્કેલી છે - એક તો, આ જાતના શાંત રસના સૂચનમાં ઘણી પરોક્ષતા છે. કાવ્યમાં વૈરાગ્યનાં કે કામભાવનાં કોઈ ચિત્રણો નથી. ભાવકની પોતાની ચિત્તપ્રક્રિયા એને શાંત રસ તરફ લઈ જાય છે. બીજું, આ કરુણ કથામાંથી મોક્ષપુરુષાર્થસૂચક વૈરાગ્યનો ભાવ જન્મવો અનિવાર્ય નથી, મનુષ્યજીવનની અપરિહાર્ય કરુણતા ને સંસારની વિષમતાના ભાન આગળ, અને એને આનુષંગિક નિર્વેદના - શોકના ભાવ આગળ અટકી જવું સ્વાભાવિક છે. આધ્યાત્મિક સાધકને માટે મહાભારતની કાવ્યસામગ્રી મોક્ષપુરુષાર્થનું સાધન બને તો તે જુદી વાત છે, કાવ્યભોગી તો એમાંથી શાંત રસનો ભાગ્યે જ આસ્વાદ કરશે. શાંત રસનો આસ્વાદ કદાચ થાય તોયે એ આનુષંગિક હોવાનો, મુખ્ય તો કરુણ રસનો આસ્વાદ રહેવાનો. આનંદશંકર ધ્રુવે મહાભારતનું કરુણકથા તરીકે જે વિશ્લેષણ કર્યું છે એ આપણા મનમાં વસી જાય છે, પણ તે પછી આનંદવર્ધનને અનુસરીને એમણે શાંત રસ મુખ્ય હોવાની વાત જોડી છે તે તો એક લટકણિયા જેવી લાગે છે.

આ સંદર્ભમાં એક લોકમાન્યતા નોંધવા જેવી છે. આપણે ત્યાં એવી એક માન્યતા છે કે મહાભારત આખું ન વંચાય, એથી ઘરમાં કલહ થાય. એટલે કે લોકમાન્યતા તો મહાભારતને વૈરાગ્યપ્રેરક નહીં પણ કલહપ્રેરક માને છે !

આનંદવર્ધનને ન્યાય કરવા એક હકીકત ખાસ નોંધવી જોઈએ. એ કહે છે કે આત્મતત્ત્વથી નિરપેક્ષ રીતે વિચારીએ ત્યારે શરીરનું પ્રાધાન્ય અને ચારુત્વ પ્રતીત થાય છે તેમ પારમાર્થિક અંતસ્તત્ત્વ - અંતિમ સારતત્ત્વની અપેક્ષા ન કરીએ તો મહાભારતના અન્ય જે અંગભૂત રસો છે - વીર કરુણાદિ - તેને પોતાની પ્રધાનતાપૂર્વક ચારુત્વયુક્ત લેખી શકાય. એટલે કે આનંદવર્ધન જાણે કે કાવ્યાસ્વાદની પારમાર્થિક અને વ્યાવહારિક બે ભૂમિકા જુદી પાડે છે અને વ્યાવહારિક ભૂમિકાનો પણ સ્વીકાર કરે છે. આ સાથે એ પણ યાદ રાખવું જોઈએ કે આનંદવર્ધનને મતે મહાભારત માત્ર કાવ્ય નથી પણ શાસ્ત્રકાવ્ય છે- ઉપદેશકાવ્ય - જીવનબોધક કાવ્ય છે. રામાયણ કાવ્ય છે. મહાભારતને શાસ્ત્રકાવ્ય તરીકે જોવામાં એનો રસાસ્વાદ ઉપરાંત બીજો હેતુ હોવાનું સૂચવાય છે અને એને અનુષંગે જ મોક્ષપુરુષાર્થ તથા શાંત રસ મુખ્ય હોવાની વાત આવી છે. કાવ્ય જીવનબોધક ન હોઈ શકે એવું નથી, પણ એની જીવનબોધકતા અને એનો રસાસ્વાદ એ બે જુદી ચીજ છે.

શાન્ત રસ અંગે કાવ્યશાસ્ત્ર જ જ્યાં મૂંઝવણમાં છે ત્યાં એની શાંત રસની વિભાવના

આપણને કેટલી કામમાં આવી શકે એ પ્રશ્ન છે, પરંતુ એને કામમાં લેવાના કેટલાક પ્રયત્નો થયા છે. શેક્સપિઅરનું 'કિંગ લિઅર' એક ટ્રેજેડી - વિષમ કરુણના નાટક તરીકે વિખ્યાત છે. પરંતુ એ નાટકનું એવું વિશ્લેપણ કરવામાં આવ્યું છે કે એમાં કરુણાદિ સર્વ રસો શાંતમાં પરિણમે છે - એટલા માટે કે એમાં રાજા લિઅર છેવટે પોતાની જાતને સાચી રીતે ઓળખે છે - આત્મજ્ઞાન પામે છે અને સુખદુ:ખના દ્વન્દ્વથી પર એવો શમ અને સ્વ-સ્થતાનો ભાવ સ્ફુરી રહે છે. (રાગિણી રામચન્દ્ર, ઈસ્ટ વેસ્ટ પોએટિક્સ એટ વર્ક, પૃ.૨૩૭-૨૪૦) કાળબળે જેના પરંપરાગત સંસ્કારો અને આચારનીતિનું વિઘટન થઈ રહ્યું છે એવી એક આફ્રિકન જાતિને વિષય કરીને લખાયેલી એક નવલકથાનું એવું રસવિશ્લેષણ પણ કરવામાં આવ્યું છે કે એમાં કરુણનું વ્યાપકપણે આલેખન છે અને વીર, રૌદ્ર, અદ્ભુત, શૃંગાર વગેરે રસો પણ આલેખાયા છે પરંતુ આ બધા રસો અનેક સ્થાને શાંત રસમાં સમાય છે - શાંત એ અંતિમ રસરૂપ છે. આ શાંત રસ એટલે, એ વિવેચકની દૃષ્ટિએ, શાંત આહ્લાદ, તનાવમુક્તિ, વિશ્રાન્તિ, તૃપ્તિ (ચિનુઆ એકેબેની નવલકથા 'થિંગ્ઝ ફૉલ અપાર્ટ' વિશે મધુસૂદન પતિ, ઈસ્ટ વેસ્ટ પોએટિક્સ એટ વર્ક, પૃ.૨૦૬-૦૯) કીટ્સના 'ઓડ ઑન અ ગ્રીસિઅન અર્ન'માં કાલબદ્ધ અને કાલાતીતને જોડવાનો પ્રયાસ કર્યો છે અને સૌન્દર્ય તથા સત્યની એકરૂપતાનો સંદેશ રજૂ કર્યો છે તેમાં શાંત રસનો અનુભવ થાય છે એવું પ્રતિપાદન પણ થયું છે. અલબત્ત, આ શાંત રસ એટલે મનનો સમતાભાવ. (રામરંજન મુખરજી, ઈસ્ટ વેસ્ટ પોએટિક્સ એટ વર્ક, પૃ.૧૨૪)

એ સ્પષ્ટ છે કે આ બધાં સ્થાને શાંત રસની વ્યાખ્યા જુદી રીતે થઈ છે. એ લાગણીઓના ઉપશમનની કે લાગણીઓથી ઊંચે ઊઠવાની કોઈક સ્થિતિ અવશ્ય છે, કંઈક નિર્લેપતાનો ને આત્મસ્થતાનો ભાવ છે, કદાચ જીવન અને જગત પ્રત્યેનો દાર્શનિક મનોભાવ (ફિલસૉફિક મુડ) છે, પણ મોક્ષના ઉપાયરૂપ વૈરાગ્યનો કે તૃષ્ણાક્ષયસુખનો ભાવ હરગિજ નથી. એમ કહેવાય કે શાંત રસને વળગેલા ધાર્મિક - આધ્યાત્મિક અધ્યાસો અહીં દૂર કરવામાં આવ્યા છે. શાંત રસની વિભાવનાને આજે આપણે ઉપયોગમાં લઈ શકીએ તો આવા જ કોઈ અર્થમાં લઈ શકીએ. ને સંભવ છે કે શાંત રસની આવી કોઈ વિભાવના કાવ્ય કેટલીક વાર કંઈક ગૂઢ, અવ્યાખ્યેય મનોભાવમાં પરિણમે છે કે એવો મનોભાવ પ્રેરે છે ત્યારે આપણને કામ આવી શકે. લાગે છે કે શાંત રસનું શાસ્ત્ર નવેસરથી ઘડવાની આવશ્યકતા છે.

આપણે ત્યાં રામનારાયણ પાઠક તત્ત્વજ્ઞાન એટલે આત્મા સર્વ સ્થાયીઓમાં સ્થાયી છે એ અભિનવગુપ્તના વિચારને ઝીલવા સુધી ગયા છે. એ માને છે કે દરેક મહાન કૃતિનું અંતિમ રહસ્ય શાન્ત રસનું જ હોય છે. 'શાકુન્તલ' જેવી કૃતિ આખીના ભાવને શૃંગારાદિ રસોમાં વ્યવસ્થિત કરવામાં મુશ્કેલી છે એમ દર્શાવી તેઓ એમ કહે છે કે ભાવક 'શાકુન્તલ'માંથી રવીન્દ્રનાથકથિત 'તપથી શુદ્ધ થયેલો પ્રેમ જ જીવનનું ખરું મંગલ છે' એ સત્યના સંસ્કારો અને એને ઉચિત ભાવ અનુભવે છે. રામનારાયણ એને સ્થિતપ્રજ્ઞતા તરીકે પણ ઓળખાવે છે જે આત્માનું એટલે કે ચૈતન્યનું સ્વરૂપ છે અને સ્થિતપ્રજ્ઞતા એ

એમની દૃષ્ટિએ ભાવશૂન્યતા નથી, સર્વ ભાવોની એકતંત્ર વ્યવસ્થા છે, સંવાદ (harmony) છે. (રા.વિ.પાઠક ગ્રંથાવલિ - ૪, પૃ.૧૮-૧૯, ૭૬)

રામનારાયણ અભિનવગુપ્તનો આધાર લે છે પણ અભિનવગુપ્ત જેને સ્થાયિતમ લેખે છે એ જ્ઞાન, આનંદ વગેરે વિશુદ્ધ ધર્મોવાળો અને પરિકલ્પિત વિષયભોગથી રહિત આત્મા. એના શાંત રસના વિભાવો છે વૈરાગ્ય, સંસારભીરુતા આદિ; અનુભાવો છે મોક્ષશાસ્ત્રચિંતા આદિ, વ્યભિચારીઓ છે નિર્વેદ, મતિ, સ્મૃતિ, ધૃતિ આદિ. રામનારાયણને શાન્તરસના આ ધાર્મિક -આધ્યાત્મિક અધ્યાસો અભિપ્રેત હોય એમ જણાતું નથી. એમણે આ ધાર્મિક - આધ્યાત્મિક અધ્યાસોને ખંખેરી નાખીને શાન્ત રસની આધુનિક વ્યાખ્યા કરી છે એમ કહેવાય. તે ઉપરાંત શાકુન્તલ અને સર્વ મહાન કૃતિઓ અંતે શાંત રસનો જ આસ્વાદ આપે છે એ એમનું મંતવ્ય પણ ચર્ચાસ્પદ જ લેખાય.

એ નોંધપાત્ર છે કે રસાદિધ્વનિ જે કાવ્યનું સર્વોપરિ લક્ષ્ય ગણાયો છે તેમાં ભાવનો જ નહીં, ભાવાભાસ અને રસાભાસનો પણ સમાવેશ છે - એના મૂળમાં અનૌચિત્ય રહેલું છે એમ મનાયું તે છતાં. અનૌચિત્ય રસભંગના કારણરૂપ પણ મનાયું છે. પણ રસાભાસ કે ભાવાભાસને રસભંગ લેખવામાં આવેલ નથી,તેથી એના મૂળમાં રહેલું અનૌચિત્ય જુદી કોટિમાં આવે છે એમ જ સમજવું જોઈએ. રસાભાસ અને ભાવાભાસ એ સંજ્ઞાઓ સૌ પ્રથમ આનંદવર્ધન યોજે છે, પણ એમણે નથી એની કશી વ્યાખ્યા કરી કે નથી એનું કોઈ ઉદાહરણ આપ્યું. એ કામ અભિનવગુપ્ત કરે છે. પણ આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે પછી રસાભાસ- ભાવાભાસ ને એમાંના અનૌચિત્યની સમજ બદલાતી રહી છે, એનું ક્ષેત્ર વિસ્તરતું રહ્યું છે. અભિનવગુપ્ત રસાભાસ અને ભાવાભાસનાં જે ઉદાહરણો આપે છે તેમાં સીતાને અવલંબીને રાવણની રતિ અને ચિંતા વ્યકત થયાં છે એમની મુખ્ય દલીલ એ છે કે અહીં એકપક્ષી રતિ છે. - સીતા રાવણની રતિનો પડઘો પાડે તેમ નથી, તેથી એ ખરા અર્થમાં રતિ નથી, રતિનો આભાસ છે, છીપમાં ચાંદીનો આભાસ થાય તેવો. આભાસનું પણ ક્રિયાકારિત્વ હોય છે -દોરડામાં સર્પની ભ્રાન્તિ થાય તો માણસ નાસવા લાગે છે - તે ન્યાયે અભિનવગુપ્ત કહે છે કે તન્મયીભવનની સ્થિતિમાં એ રતિનો આસ્વાદ થાય છે, વીરાદિ અન્ય રસોમાં રસાભાસ સંભવે છે એમ અભિનવગુપ્ત કહે છે પણ એનાં ઉદાહરણો એમણે આપ્યાં નથી.

અભિનવગુપ્ત પછી રસાભાસ ભાવાભાસની જે વ્યાખ્યાઓ થઈ છે તેમાં આવી આવી સ્થિતિઓનો સમાવેશ થયો છે : બહુનાયકગત, ઉપનાયકગત, પ્રતિનાયકગત, અધમપાત્રગત, તિર્યચાદિગત રતિ, વૃક્ષાદિ અચેતનોમાં અને તિર્યંચોમાં રતિભાવનું આરોપણ, ગુરુ વગેરેને અવલંબીને હાસ, વીતરાગ વગેરેને અવલંબીને કરુણ, વીર પુરુષને અવલંબીને ભયાનક, ચાંડાલાદિને અવલંબીને શાન્ત ઇત્યાદિ. સમગ્ર પરંપરામાં આમાંની કોઈ કોઈ સ્થિતિના સમાવેશ અંગે મતભેદ પણ જોવા મળે છે. એટલે આ યાદીને આપણે પણ ચુસ્ત રીતે વળગવાની જરૂર નથી.

આમાં આભાસત્વ કે અનૌચિત્યનો નિર્ણય જુદાં જુદાં ધોરણોથી થયો છે એ દેખાઈ

આવે છે. કેટલેક ઠેકાણે સામાજિક નીતિનો ખ્યાલ રહેલો જણાય છે તો કેટલેક ઠેકાણે સંભવિતતાનો અને પાત્રની સંગતિનો ખ્યાલ રહેલો જણાય છે. પણ અગત્યની વાત એ છે કે કોઈ રડ્યોખડ્યો અપવાદ કરતાં આ પ્રકારનાં આલેખનો કાવ્યમાં ત્યાજ્ય છે કે કાવ્યમાં દોષરૂપ છે એવું કોઈ કહેતું નથી. એટલે રસાભાસના સિદ્ધાંતથી કાવ્યનું ક્ષેત્ર સીમિત થઈ જાય છે એવી ફરિયાદ કોઈ વાર થાય છે તેને બિલકુલ અવકાશ નથી. કાવ્યશાસ્ત્રીઓ સંસ્કૃત સાહિત્યમાંથી જ રસાભાસનાં ઉદાહરણો આપે છે અને એને દોષ ગણતા નથી. આજે અનૌચિત્યના આપણા ખ્યાલો બદલાયા છે, જીવનને વધારે ઉદાર દૃષ્ટિથી આપણે જોતા થયા છીએ અને તેથી રસાભાસના વિષયરૂપ પરિસ્થિતિઓ આપણને વધારે કાવ્યોચિત લાગે - જેમકે એકપક્ષી પ્રેમ વિશિષ્ટ સંવેદનો અને મંથનોને અવકાશ આપતો લાગે - તો એમાં કશું ખોટું થાય છે એમ માનવાની જરૂર નથી. રસાભાસ અંગી તરીકે નહીં પણ અંગ તરીકે આવે, મુખ્ય પાત્રમાં નહીં પણ ગૌણ પાત્રમાં આવે અથવા ગૌણ સાહિત્યપ્રકારોમાં આવે એવા નિયમો કેટલીક વાર આપવામાં આવે છે, પણ એયે આજે આપણે ભાગ્યે સ્વીકારી શકીએ, 'ચક્રવાકમિથુન' જેવું કાવ્ય આપણી સામે છે, જેમાં પંખીયુગલના રતિભાવ અને શોકભાવને કવિએ સમસંવેદનક્ષમ રીતે આલેખ્યા છે.

તેમ છતાં દૃષ્ટાંતે - દૃષ્ટાંતે ભેદ હોવાનો અને એક સૈદ્ધાન્તિક સવાલ તો આપણા મનમાં ઊભો થવાનો જ કે રસાભાસની પણ આસ્વાદ્યતા હોય તો એને 'આભાસ' એવી ચિઠ્ઠી ચોડવાની શી જરૂર ? અનૌચિત્ય જો આસ્વાદ્યતામાં આડે ન આવતું હોય તો એને વચ્ચે લાવવાની શી આવશ્યકતા ? પણ વસ્તુતઃ રસાભાસની આસ્વાદ્યતા સ્વીકારવા છતાં એને રસથી જુદી કોટિમાં મૂકવા પાછળ એની આસ્વાદ્યતા જુદી કોટિની હોવાનું, એની કાવ્યરૂપતામાં ફરક હોવાનું કાવ્યશાસ્ત્રીઓને અભિપ્રેત હોય એમ જણાય છે. રસાભાસમાં કૃત્રિમ દુષ્કર અલંકારો આવી શકે એમ આનંદવર્ધન કહે છે ત્યાં એ રસ અને રસાભાસ વચ્ચે કાવ્યરચનાગત ભેદ કરે છે એમ કહેવાય, જો કે એમણે રસાભાસની વ્યાખ્યા જ કરી નથી એટલે એના સ્વરૂપ પર પ્રકાશ પડતો નથી. અભિનવગુપ્ત, અનૌચિત્યની પ્રતીતિ પાછળથી થાય છે અને ત્યારે રસાભાસ હાસ્યનું કારણ બને છે એમ કહે છે - 'શૃંગારની અનુકૃતિ તે હાસ્ય' એ ભરતવાક્યને અનુસરીને આ વાત સહેલાઈથી સમજાય એવી નથી. જે નિરૂપણ શૃંગારનો અનુભવ કરાવે તે પાછળથી હાસ્યનો અનુભવ કરાવનાર કેવી રીતે બની જાય ? શું રાવણની સીતા માટેની રતિની અભિવ્યક્તિ પછીથી પણ હાસ્યનિષ્પાદક બને છે ? કવિનું દૃષ્ટિબિંદુ હાસ્યરસનું હોય તો જ એમ બની શકે ને ? ઉતરેડને વહુ માનીને એને માટે પ્રેમભાવ પ્રગટ કરતો ને એને આલિંગવા જતો પુરુષ હાસ્ય જન્માવે છે, પણ ત્યાં શૃંગારરસની અનુભૂતિ છે એમ કહેવાય ? કાવ્યશાસ્ત્રના શૃંગારરસાભાસમાં એનો સમાવેશ થશે ? અથવા તો તલવાર લઈને દૂધીનું દીટું કાપવાનો ઉત્સાહ બતાવતા પુરુષના વર્ણનનો વીરરસાભાસમાં સમાવેશ થશે ? મને શંકા છે. કવિનું તાત્પર્ય જ ત્યાં હાસ્યરસના નિરૂપણનું છે, જ્યારે રાવણની સીતા પ્રત્યેની રતિના વર્ણનમાં એવું નથી.

આના કરતાં રસાભાસને રસનું ઇષત્ ઊન- થોડું ઊણું - સ્વરૂપ લેખવાનું દૃષ્ટિબિંદુ

વધારે બુદ્ધિગમ્ય લાગે છે. રસનિષ્પત્તિ માટે જે-જે સંજોગો જોઈએ તે બધા રસાભાસની પરિસ્થિતિમાં હોતા નથી અને તેથી રસના પરિપોષમાં કંઈક અવરોધ રહે છે. અભિનવગુપ્ત જે એવું કહે છે કે રાવણનો કામનાભિલાષરૂપ રતિભાવ વ્યભિચારી છે, સ્થાયી નથી છતાં સ્થાયી રૂપે ભાસે છે તેમાં આવું કંઈક દૃષ્ટિબિંદુ રહેલું જણાય છે. ભક્તિ, વાત્સલ્ય આદિ રસોનો સ્વીકાર કરવાને બદલે દેવ, મુનિ, નૃપ, પુત્ર પ્રત્યેની રતિને (સ્નેહાદરના ભાવને) રસની નહીં પણ ભાવની કોટિનો ગણવાનો કાવ્યશાસ્ત્રમાં અભિનવગુપ્ત આદિનો એક મત છે (શૃંગારરસ તો સ્ત્રી વિષયક જ). તેને મળતી આ વાત થઈ. દેવાદિવિષયક રતિનો સ્ત્રીવિષયક રતિ જેવો પરિપોષ થઈ શકતો નથી એવી કલ્પના એની પાછળ રહેલી છે. એ પણ દેખાય છે કે મળતી છતાં આ જુદી વાત છે. અભિનવગુપ્ત રાવણની સીતાવિષયક રતિને 'ભાવ'માં નહીં 'રસાભાસ'માં જ મૂકે છે. ભોજ તો સ્પષ્ટ રીતે રસની પણ અવસ્થાઓ સ્વીકારે છે - ૧. પ્રકૃષ્ટ ૨. ભાવ અને ૩. આભાસ. સ્થાયિભાવના આલેખનના જેટલી આસ્વાદક્ષમતા વ્યભિચારિભાવના આલેખનની નથી, તેમ આભાસી ભાવપરિસ્થિતિના આલેખનની પણ નથી, અથવા કહો કે જુદી છે. રસના પરિપોષ માટેના બધા સંયોગો નથી એમ જ નહીં, કંઈક બાધક સંયોગો છે. ભીમનો દુર્યોધન પ્રત્યેનો રોષ અને યુધિષ્ઠિર પ્રત્યેનો રોષ શું એકસરખી ભાવાત્મક અસર લઈને આવશે ? એકમાં તીર જાણે લક્ષ્યને વીંધીને આગળ જાય છે, બીજામાં લક્ષ્યને વીંધીને પાછું ફરે છે. જમાલ માટે, સૂતેલી અલકકિશોરી એક પ્રબળ વિભાવ છે અને એ રીતે એનું લેખકે આલેખન કર્યું છે, જમાલના કામભાવનું આલેખન પણ સાક્ષાત્કારક છે એટલે આ શૃંગારરસનું ચિત્ર બને છે પણ એ શૃંગારરસમાં જમાલના હલકા આશયની છાયા નથી પડેલી ?

રસાભાસની સ્પષ્ટ વ્યાખ્યા કરવી મુશ્કેલ લાગે છે પણ રસની એવી કોઈ એક કોટિ સ્વીકારવા માટે કારણો દેખાય છે. ને રસાભાસની કલ્પનાથી કાવ્યનું ક્ષેત્ર સીમિત થતું નહીં, પણ વિસ્તરતું માનવા જેવું લાગે છે.

અહીં 'અનૌચિત્ય સિવાય રસભંગનું કોઈ કારણ નથી; પ્રસિદ્ધ ઔચિત્યનું નિબન્ધન એ જ રસનું પરમ રહસ્ય છે.' એ આનંદવર્ધનનું વાક્ય સ્મરણમાં લાવવું જોઈએ અને રસભંગના કારણરૂપ અનૌચિત્ય શું છે તેનો વિચાર કરવો જોઈએ. પ્રબંધગત રસધ્વનિ માટે આનંદવર્ધન જે પાંચ શરતો દર્શાવે છે તેમાં એક એ છે કે એનું કથાશરીર વિભાવ, ભાવ, અનુભાવ અને સંચારીના ઔચિત્યથી સુંદર બનેલું હોવું જોઈએ. વિભાવાદિવિષયક અનૌચિત્ય એ જ રસભંગનું કારણ. આમાંથી વિભાવ અને અનુભાવના ઔચિત્ય વિશે તો આનંદવર્ધન અને અભિનવગુપ્ત એટલું જ કહે છે કે એ ભરતાદિમાં પ્રસિદ્ધ છે. એના કોઈ દાખલા પણ એમણે આપ્યા નથી. એટલે ભરત આદિમાં વિવિધ રસોના વિભાવ-અનુભાવ વર્ણવાયા છે એનું અનુસરણ કરવાનું એમનું સામાન્ય સૂચન હોવાનું જણાય છે. આ વિશે આમ વિશેષ રૂપે એમને કશું કહેવાનું નથી. ભાવના ઔચિત્યમાં એ પાત્ર-પ્રકૃતિને નિયામક ગણે છે. સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર ઉત્તમ, મધ્યમ અને અધમ તથા દિવ્ય, અદિવ્ય એટલે કે માનુષ અને દિવ્યાદિવ્ય એવા પ્રકૃતિભેદ કરતું. પ્રકૃતિને અનુલક્ષીને

પાત્રના સ્થાયિભાવો યોજવા જોઈએ અને એનાં કાર્યો આલેખવાં જોઈએ. માનુષ પાત્ર પાસે દિવ્ય પાત્રના જેવું સાત સમુદ્રલંઘનનું કાર્ય કરાવવામાં આવે એ અનુચિત ગણાય. એ જ રીતે ઉત્તમ પ્રકૃતિવાળા પાત્રનો ગ્રામ્ય શૃંગાર વર્ણવવો એ પણ દોષ ગણાય. સંચારિભાવના ઔચિત્ય વિશે આનંદવર્ધને કશી જ સ્પષ્ટતા કરી નથી પણ એમાં પણ પ્રકૃતિ-અનુરૂપતા એમને અભિપ્રેત હશે એમ લાગે છે. અભિનવગુપ્ત આને જ પ્રતીતિ-અયોગ્યતા કે સંભાવનાવિરહ તરીકે ઓળખાવે છે.

સામાજિક ને અન્ય પ્રકારના વર્ગભેદો આજે પણ અસ્તિત્વ ધરાવતા નથી એવું નથી, એટલે પ્રકૃતિ-ઔચિત્યનો સિદ્ધાંત આપણે પણ સ્વીકારીશું. માત્ર કઈ પ્રકૃતિના પાત્ર સાથે કયા પ્રકારનું નિરૂપણ ઔચિત્યપૂર્ણ લેખાય એની આપણી સમજ જુદી પડે એવું બને. સાંપ્રત સાહિત્યમાં પણ આપણે સંભવિતતા અને સુસંગતતાના પ્રશ્નો ચર્ચીએ જ છીએ ને ?

રસભંગ કરનારા અનૌચિત્ય ઉપરાંત રસનાં વિરોધી તત્ત્વોની પણ આનંદવર્ધન વાત કરે છે. એ કૃતિના રસલક્ષી આયોજનના દોષો છે એમ કહેવાય. જેમકે, વિરોધી રસને લગતા વિભાવાદિનું નિરૂપણ, રસ સાથે સંબંધ ધરાવતી વસ્તુનું વિસ્તારથી વર્ણન, કવખતે રસનું પ્રકટન, રસનો પરિપોષ થયા પછી તેનું ફરી ફરી ઉદ્દીપન વગેરે. આજે જેને ભાવૈકલક્ષી સઘન સુશ્લિષ્ટ આલેખન આપણે કહીએ તેની અપેક્ષા આમ વ્યક્ત થઈ છે. 'કરણઘેલો' પરત્વે નવલરામે 'સતી થવાના અદ્‌ભુતભયાનક રસની સાથે વનનું લલિત વર્ણન મૂકવું એ સ્મશાનમાં બળતા મડદા આગળ દાદરા ઠુમરી ગાવા જેવું રસિક જનને વિપરીત લાગે છે' એવું કહેલું તે રસ-આયોજનનો જ દોષ.

અભિનવગુપ્તે 'અભિનવભારતી'માં રસવિઘ્નો ગણાવ્યાં છે. એમાં એક તો, આપણે આગળ જોયું તેમ, પ્રતીતિઅયોગ્યતા અથવા સંભાવનાવિરહ છે. બીજાં જે વિઘ્નો એમણે દર્શાવ્યાં છે તે બહુધા કાવ્યરચનાગત છે. જેમકે, રસપ્રતીતિના ઉપાયરૂપ વિભાવાદિસામગ્રી પર્યાપ્ત ન હોવી કે એનો અભાવ હોવો, એ સામગ્રી એવી હોય કે એ કયા રસભાવની પ્રતીતિ કરાવે છે એનો સંશય થાય એટલે કે કોઈ ચોક્કસ રસભાવની અભિવ્યક્તિ કરવા એ અસમર્થ હોય, વિભાવાદિથી થતી પ્રત્યક્ષ પ્રતીતિને સ્થાને શબ્દ, અનુમાન આદિથી થતી અસ્ફુટ પ્રતીતિ હોય, કાવ્યના પ્રધાન લક્ષ્યરૂપ રસો ને સ્થાયિભાવોને બદલે ગૌણ રસો, વિભાવાદિ ને સંચારિભાવો તરફ વિશેષ લક્ષ આપવામાં આવ્યું હોય વગેરે.

મમ્મટ, હેમચંદ્ર વગેરે પછીના આચાર્યોએ આ બધી બાબતોને સંકલિત કરી લઈને રસદોષ રૂપે રજૂ કરી છે. એમાં જે થોડા ઉમેરા જોવા મળે છે તે આ પ્રમાણે છે : રસો, સ્થાયિભાવો ને વ્યભિચારિભાવોનો નામ દઈને ઉલ્લેખ, અનુભાવો તથા વિભાવોને કષ્ટ કલ્પનાથી રજૂ કરવા, વિભાવાદિને પ્રતિકૂળ રીતે આલેખવા વગેરે.

એ ખાસ નોંધપાત્ર છે કે આ બધા રસદોષો કંઈ અબાધિત નથી. કવિપ્રતિભા દોષોને ઢાંકી દઈ શકે છે – દોષ નિર્વાહ્ય બને છે, ખાસ રસક્ષતિ થતી નથી અને કેટલાક દોષો તો અમુક સંયોગોમાં ગુણ રૂપે પરિણમે છે એમ કાવ્યશાસ્ત્રીઓ બતાવે છે. ઔચિત્યના નિયામક હેતુઓ ઘણા હોય છે એટલે એક સંયોગમાં જે અનુચિત કે દોષરૂપ હોય તે બીજા સંયોગમાં

ઉચિત કે ગુણરૂપ પણ બને. એટલે આ દોષપ્રકરણને એક સામાન્ય દિગ્દર્શન તરીકે જ જોવાની જરૂર છે. આવા દોષો હોઈ શકે છે એની સમજ જ એમાંથી પ્રાપ્ત કરવાની છે. વળી રસવિષયક આ બધા દોષો બહુધા કાવ્યરચનાને લગતા છે એ હકીકત આપણા મનમાં એ વાત દૃઢ કરે છે કે રસ કેવળ આત્મલક્ષી અનુભવ નથી, વસ્તુલક્ષી સિદ્ધાંત પણ છે.

આ દોષવિચારણા શું આજે પ્રસ્તુત નથી? કાવ્યવિશ્લેષણ અને કાવ્યપરીક્ષાના કેટલાક ઓજારો એમાં શું સમાયેલા નથી? કાન્તના ખંડકાવ્યલેખનનો ઇતિહાસ આ દૃષ્ટિએ તપાસો. કાન્ત પાસે અપરિહાર્ય કરુણનું એક ભાવસંવેદન હતું. એમના ખંડકાવ્યલેખનના ઇતિહાસને એ ભાવસંવેદન માટે યોગ્ય વિભાવની શોધના ઇતિહાસ તરીકે જોઈ શકાય છે. 'સૃષ્ટિસૌન્દર્ય જોઈને મન પર થતી અસર' અને 'સ્વર્ગગંગાને તીર' કરુણના વિભાવની નિર્બળતાને કારણે નિષ્ફળ બનેલાં કાવ્યો છે. 'રમા', 'મૃગતૃષ્ણા' તથા 'કલ્પના અને કસ્તુરીમૃગ' ના વિભાવોમાં કેટલીક ક્ષમતા છે, પણ ઇષ્ટ સંવેદનને સમર્થ રીતે વ્યક્ત કરી શકે એવા વિભાવો તો 'અતિજ્ઞાન', 'વસંતવિજય' અને 'ચક્રવાકમિથુન'માં જ કાન્તના હાથમાં આવે છે એમ કહેવાય. વિધિનું તત્ત્વ એ ત્રણ કાવ્યોમાં જ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. 'મૃગતૃષ્ણા' અને 'ચક્રવાકમિથુન'નો તુલનાત્મક દૃષ્ટિથી વિચાર કરવા જેવો છે. એમાં તિર્યંચ પાત્રો છે. એ દયાભાવ જગાડી શકે, પણ કાન્તને અભિપ્રેત કરુણના સમુચિત વિભાવ બની શકે? 'મૃગતૃષ્ણા'માં આ મર્યાદા સ્પષ્ટ રીતે દેખાઈ આવે છે. 'ચક્રવાકમિથુન'માં આ મર્યાદા નથી વરતાતી, પણ એનું કારણ શું છે? ખૂબ સહજ રીતે, પણ કાન્ત પંખીયુગલને માનવપાત્રની કોટિએ લઈ ગયા છે એમ લાગતું નથી? એની પ્રણયક્રીડા કવિએ એવી રસિક વીગતોથી આલેખી છે કે આ પંખીયુગલ છે એ ઘડીભર આપણે વીસરી જઈએ છીએ, જાણે માનવીય રતિભાવનો સાક્ષાત્કાર કરીએ છીએ. પછીથી એ પંખીયુગલમાં માનવસહજ વિચારશીલતા, નિર્ણયબુદ્ધિ અને ઇષ્ટપ્રાપ્તિની લગન આરોપી છે. ચક્રવાકયુગલ માનવદંપતીનું પ્રતીક બની કવિને ઇષ્ટ કરુણભાવનું સમર્થ રીતે વહન કરે છે.

રાવજીના 'એક બપોરે' કાવ્યમાં પણ જે ઊંડા ઉત્કટ વિષાદભાવનું આલેખન છે તેનો વિભાવ – ખેતરને શેઢેથી ઊડી જતી સારસી – સક્ષમ વિભાવ ગણાય ખરો એવો પ્રશ્ન સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર કદાચ ઉઠાવે. તીવ્રપણે પ્રકૃતિ-અનુરાગી અને અતિસંવેદનશીલ પુરુષ હોઈ શકે, પણ એની આપણે કલ્પના જ કરવાની રહે છે, કાવ્યમાં કાવ્યનાયકની એ રીતની ઓળખ નથી. પણ સારસીને આપણે પ્રેયસીના પ્રતીક તરીકે જોઈએ તો એ વિષાદભાવ માટેનો સક્ષમ વિભાવ બને ખરો.

શ્રીધરાણીનું 'સ્વરાજરક્ષક' કાવ્ય આપણે ત્યાં ઠીક પ્રશંસા પામેલું છે. એમાં સ્વામી રામદાસ પાસેથી સ્વરાજરક્ષકનું બિરુદ પામેલા એક ખેડૂતની વીરતા અને નિર્ભયતા પ્રગટ કરવાનું કવિનું લક્ષ્ય છે. પણ એ વીરતા અને નિર્ભયતાને ઉઠાવ આપનારી પર્યાપ્ત વિભાવાદિ સામગ્રી એમાં છે ખરી? ખેડૂતે નિઃશસ્ત્ર સ્વામીજી પર લાકડીના પ્રહારો કર્યા

છે અને શિષ્યો એને ઘેરી વળે છે ત્યારે સ્વામીજીએ શિષ્યોને વાર્યા છે. (પછીથી જે એમ કહેવાયું કે 'ડર્યો નહિ શિષ્ય સમીપ ચાર' એ કેટલું સાચું ?) આ જાતના પ્રસંગનિરૂપણમાંથી કેવીક વીરતા પ્રગટ થાય ? અને એ ખેડૂતને શિવાજી પાસે ખડો કરવામાં આવતાં તો એ ધ્રૂજવા લાગે છે. નિર્ભયતાની મૂર્તિ ગણાવાયેલા ખેડૂતનું આ વર્તન ('અનુભાવ') અસંગત જ ગણાય ને ? કાવ્ય વીરતા અને નિર્ભયતાની મૂર્તિ સમા સ્વરાજરક્ષકને ઉઠાવ આપવામાં નિષ્ફળ જાય છે એમ જ કહેવાય.

કાન્તના 'અતિજ્ઞાન'માં કાવ્યનો આરંભનો ભાગ પ્રસ્તારી છે. એમાં કાવ્યરસ સાથે સંબંધ ધરાવતી વસ્તુનું અતિવિસ્તારથી વર્ણન કરવાનો દોષ છે એમ કહેવાય. તો 'કલ્પના અને કસ્તૂરીમૃગ'માં કરુણનું પ્રધાનત્વ બરાબર નિભાવી શકાયું નથી, અદ્‌ભુત જરૂર કરતાં વધારે આપણું ધ્યાન રોકે છે એ રસસંયોજનનો દોષ છે એમ કહેવાય.

સંસ્કૃત રસશાસ્ત્રની કેટલીક મૂળભૂત વ્યવસ્થાઓ - સ્થાયી અને સંચારીનો ભેદ, સ્થાયિભાવ અને રસની સંખ્યા, રસો વચ્ચે તારતમ્ય, સંચારીઓની સંખ્યા વગેરે - વિશે પણ આજે આપણા મનમાં પ્રશ્નો થયા વિના રહેતા નથી. પણ આનું એક કારણ એ છે કે આપણી નજર સામે બહુધા અભિનવગુપ્ત - મમ્મટાદિની રસશાસ્ત્રની મુખ્ય ધારા જ રહી છે. એને જ આપણે કંઈક ચુસ્તીથી વળગતા આવ્યા છીએ. વિશાળ કાવ્યશાસ્ત્રીય પરંપરાનો આપણે ધ્યાનપૂર્વક અભ્યાસ કરીએ તો આપણને દેખાય છે કે આપણું રસશાસ્ત્રનું દર્શન સરલીકૃત છે ને અધૂરું પણ છે. કાવ્યશાસ્ત્રમાં રસશાસ્ત્રની ઘણી બાબતો પરત્વે વિચારભેદો અને વીગતભેદોને અવકાશ મળ્યો છે, એમાં ઘણી જટિલતા અને પ્રવાહિતા છે, આપણને આજે થાય છે તેવા કેટલાક પ્રશ્નો એ વખતે પણ થયેલા છે અને પ્રાચીન રસશાસ્ત્રમાં જ એની વિકાસક્ષમતાનાં સૂચનો પડેલાં છે. એટલે આજે એ રસશાસ્ત્રમાં કંઈ અપર્યાપ્તતા લાગે, આજના સાહિત્યસંદર્ભને અનુલક્ષીને એમાં અહીંતહીં સંમાર્જન કરવાનું અને એને આગળ લઈ જવાનું જરૂરી લાગે તો એમાં કશું અબ્રહ્મણ્યમ્ છે એમ માનવાની જરૂર નથી. બલ્કે, એમ કરીને જ આપણે પ્રાચીન રસવિચારને એક નવી સાર્થકતા આપી શકીએ.

દાખલા તરીકે, સ્થાયિભાવ અને સંચારિભાવનો કાવ્યશાસ્ત્રે કરેલો ભેદ લો. એની ભૂમિકા કાવ્યત્વની છે કે મનોવૈજ્ઞાનિક એ સ્પષ્ટ થતું નથી અને એની તાર્કિકતા વિશે આપણને પ્રશ્ન થવો અસ્વાભાવિક નથી. ઉપરાંત, સ્થાયી-સંચારીની કાવ્યશાસ્ત્રની વ્યવસ્થામાં કેટલાંક છીંડાં પડતાં પણ દેખાય છે. સ્થાયિભાવની રસક્ષમતા કાવ્યશાસ્ત્રે વધારે માની છે, કાવ્યમાં એમનું પ્રધાનત્વ ઇષ્ટ ગણ્યું છે, પણ એક સ્થાયિભાવ અન્ય સ્થાયિભાવના સંચારી તરીકે આવે (કેટલાક રસમાં પણ સ્થાયી-સંચારીનો ભેદ કરે છે) એ સ્થિતિ તો કાવ્યશાસ્ત્રે સ્વીકારી જ છે, પણ તે ઉપરાંત રસો એટલેકે સ્થાયિભાવો વચ્ચે તારતમ્ય પણ ભરતાદિએ કર્યું છે. શૃંગાર, વીર, રૌદ્ર અને બીભત્સ એ રસોને હેતુરૂપ ને બીજા રસોને એના કાર્યરૂપ બતાવવામાં આવ્યા છે અને કયા પ્રકારની રચનામાં કયા અંગી રસ આવે તેના નિયમો પણ કરવામાં આવ્યા છે. આજે આપણે પણ સર્વ રસોનું મનોહારિત્વ એક સરખું માનીશું ખરા ? શૃંગાર, કરુણ, હાસ્ય તથા વીરની કક્ષાએ અદ્‌ભુત, રૌદ્ર,

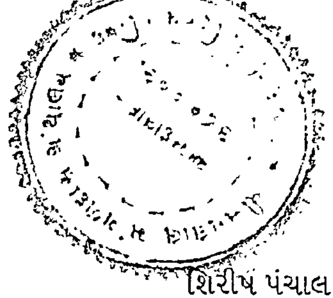
ભયાનક અને બીભત્સને મૂકીશું ? બીભત્સાદિ રસો પ્રધાન હોય એવી મહત્ત્વની પ્રબંધ રચના આપણે કલ્પી શકીએ છીએ ખરા ? આ રસો બહુધા બીજા રસોને અનુષંગે જ આવી શકે એવા નથી લાગતા ? સ્થાયિભાવો વિશે હેતુપ્રશ્ન ન પૂછી શકાય, સંચારિભાવો વિશે પૂછી શકાય એવી સ્થાયી-સંચારી વચ્ચેના ભેદની મનોવૈજ્ઞાનિક ભૂમિકા અભિનવગુપ્તે દર્શાવી છે તે પણ રસોને હેતુરૂપ અને કાર્યરૂપ માનવામાં ભાંગી પડે છે. કદાચ એમ કહી શકાય કે સ્થાયિભાવો તે માનવવૃત્તિઓના આઠ (કે નવ) મુખ્ય વર્ગો છે. કાવ્યક્ષમતાની દૃષ્ટિએ એ બધાનું સવિશેષ મૂલ્ય હોવાનું માનવું યોગ્ય છે કે કેમ એ પ્રશ્ન છે.

બીજી બાજુથી, સંચારિભાવો સ્થાયિભાવને પુષ્ટ કરવા આવે છે એમ કહ્યા પછી સંચારિભાવ જેમાં કેન્દ્રમાં છે એવા ભાવધ્વનિ કાવ્યનો સ્વીકાર થયો છે તેમાં સંચારિભાવનો મોભો બદલાઈ જતો આપણે જોઈએ છીએ. એક સંચારિભાવ અન્ય સંચારિભાવોથી પુષ્ટ થઈને આવી શકે એમ એમાં મનાયું છે. વળી, આપણને રુદ્રટાદિ કેટલાક કાવ્યશાસ્ત્રીઓ મળે જ છે કે જેઓ સ્થાયીની પેઠે સંચારીને પણ રસરૂપે પરિણમતા બતાવે છે. સ્થાયી કે સંચારી એ ચિત્તાવસ્થા જ છે ને કોઈ પણ ચિત્તાવસ્થા પરિપોષ પામી રસરૂપ બની શકે છે એ સમજ એમાં રહેલી જણાય છે. કાવ્યશાસ્ત્રીઓ સાત્ત્વિક ભાવોને પણ સમાવી કુલ ૪૯ (૮ સ્થાયી, ૩૩ સંચારી, ૮ સાત્ત્વિક)ને રસરૂપે પરિણમતા કહે છે તેમાં, અલબત્ત, રસની વ્યાખ્યા બદલાતી, વિશાળ થતી જોઈ શકાય છે. ભોજ, વળી,સ્વભાવરસ, વાચિક રસ અને નેપથ્ય રસ દર્શાવવા સુધી જાય છે(અન્ય કોઈએ મૃગયા રસ અને અક્ષ રસ પણ ગણાવ્યા છે.) એમાં તો રસ પારિભાષિક સંજ્ઞા મટી સામાન્ય સંજ્ઞા બની જતી દેખાય છે. કોઈ પણ પ્રકારની આસ્વાદ્યતા તે રસ. ચિત્તવૃત્તિ જ નહીં, કોઈ પણ વિચાર કે વિષયવસ્તુ પણ રસરૂપ બની શકે. બધી કાવ્યસામગ્રી કે નાટ્યસામગ્રી એની રીતે આસ્વાદ્ય હોય જ છે ને ? પરંપરાગત રસવ્યાખ્યાને આટલી હદે વિસ્તારી નાખવાનું આપણે પસંદ નહીં કરીએ કેમકે આપણે જાણીએ છીએ કે કાવ્યસામગ્રીની આસ્વાદ્યતા બીજી વધારે ઊંડી આસ્વાદ્યતામાં સમર્પિત થતી હોય છે ને એ કાવ્યસમગ્રમાંથી નિષ્પન્ન થતી આસ્વાદાત્મક અનુભૂતિ જ રસ છે. આમ છતાં રસવિચાર કેવા છેડાઓ સુધી પહોંચ્યો છે એનું આ લાક્ષણિક ઉદાહરણ છે.

એમ લાગે છે કે સ્થાયી-સંચારીની વ્યવસ્થામાં યુગાનુરૂપ અને જ્ઞાનાનુરૂપ પરિવર્તન સ્વીકારવા આપણે તૈયાર રહેવું જોઈએ. પ્રાચીન કાળમાં પણ એવું જ થયું છે. સંચારિભાવ નિર્વેદને સ્થાયિભાવનો મોભો આપી શાંત રસની કલ્પના થઈ છે. સ્ત્રીવિષયક રતિ જ પરિપુષ્ટ થઈને શૃંગાર રસ બને, પણ દેવ, મુનિ, નૃપ, અને પુત્ર પ્રત્યેની રતિ ભાવની (એટલે સંચારિ ભાવની) કોટિએ જ રહે એવી એક માન્યતા છે, ને અભિનવગુપ્ત જેવા કોઈ ભક્તિને શાંતનો જ એક આવિર્ભાવ ગણે છે, તો સામે દેવ અને પુત્ર પ્રત્યેની રતિને અનુક્રમે ભક્તિ અને વત્સલ એ સ્વતંત્ર રસનો મોભો આપવાની પરંપરા પણ પ્રબળ છે. રતિના ચતુર્વિધ આવિર્ભાવના સ્વતંત્ર રસોની પણ કલ્પના થઈ છે. જેમકે સરખેસરખાની મૈત્રી તે પ્રૈયાન્ રસ, મોટેરાઓનો નાનાઓ પ્રત્યેનો સ્નેહ તે વાત્સલ્ય રસ, નેતા-અનુયાયી,

રાજા-અમલદાર વચ્ચેનો સ્નેહ તે પ્રીતિ રસ અને મોટાઓ પ્રત્યે નાનાઓનો તથા ઈશ્વર પ્રત્યેનો આદર ત ભક્તિ. આટલું જ નહીં શ્રદ્ધા, ઉદાત્ત, ઉદ્ધત, લૌલ્ય, કાર્પણ્ય, આનંદ, બાહ્ય એવા અનેકાનેક રસોની કલ્પના થઈ છે. કેટલાક ભાવોને સ્વતંત્ર રસસંજ્ઞા ભલે નથી આપી, પણ કોઈ રસના વિશિષ્ટ રૂપનો મોભો તો આપ્યો જ છે. જેમકે, વીરરસના યુદ્ધવીર ઉપરાંત દયાવીર, દાનવીર, ધર્મવીર, પાંડિત્યવીર, ક્ષમાવીર આદિ આવિર્ભાવો સ્વીકારાયા છે. સંચારિભાવોની સંખ્યા પરંપરાગત રીતે ૩૩ની મનાયેલી છે, પરંતુ 'નાટ્યદર્પણ' એમ કહે છે કે આ તો દ્વન્દ્વ સમાસમાં સમાવિષ્ટ થયેલા સંચારિભાવોની સંખ્યા છે, વસ્તુતઃ બીજા ઘણા સંચારિભાવો છે, જેમકે, ક્ષુધા, તૃષ્ણા, મૈત્રી, મુદિતા, શ્રદ્ધા, દયા, ઉપેક્ષા, રતિ, સંતોષ, માર્દવ, આર્જવ, દાક્ષિણ્ય વગેરે.

નવાં યુગબળો નવી ભાવપરિસ્થિતિઓને જન્મ આપે. દેશભક્તિ કે રાષ્ટ્રભક્તિનો ભાવ બહુધા અર્વાચીન યુગનો ભાવ છે. આજે રાજકીય, સામાજિક, કૌટુમ્બિક, આર્થિક વ્યવસ્થાઓ બદલાઈ છે, એણે નવા પ્રશ્નો, નવાં દબાણો અને માનવસંબંધની નવી ભાતોને જન્મ આપ્યો છે. જીવન સંકુલ બન્યું છે અને માનવમનના ઘણા અગોચર ખૂણા પ્રકાશિત થયા છે. પરિણામે આજે જૂની ભાવવ્યવસ્થા યથાતથ ટકી રહે એ અસંભવિત છે. નૂતન ભાવસ્થિતિઓ આપણી પકડમાં આવી છે ને પૂર્વે ગૌણ ગણાયેલા ભાવો કેન્દ્રીય સ્થાનના અધિકારી બને એવું થયું છે. કવિપ્રતિભા પણ એક ઘણી મહત્ત્વની ચીજ છે. સામાન્ય રીતે આપણે કલ્પી ન શકીએ એવા ભાવને કેન્દ્રમાં રાખી એ કાવ્યરચના કરી બતાવે - ઉત્તમ અને દીર્ઘ કાવ્યરચના પણ કરી બતાવે. એટલે આ બધાંનો સમાસ થાય એ રીતે પરંપરાગત રસશાસ્ત્રનું આપણે વિસ્તરણ-સંમાર્જન કરતા રહીએ અને એ રીતે રસશાસ્ત્રનો વધુમાં વધુ લાભ ઉઠાવીએ એ ઇષ્ટ છે.



શિરીષ પંચાલ

ટી.એસ.એલિયટનો કાવ્યવિચાર

આજે આપણો સમાજ ફરી એક સંઘર્ષમાંથી પસાર થઈ રહ્યો છે, ભારત જેવા દેશમાં માતૃભાષાનું ગૌરવ ધીમે ધીમે નષ્ટ થઈ રહ્યું છે. આ સંજોગોમાં પ્રજા જે ભાષા બોલશે તે પ્રાણવાન નહીં હોય, પ્રજાની ભાષા જો નિઃસત્ત્વ હશે તો કવિવાણી પર એની અસર થયા વિના નહીં રહે. છેવટે તો સમગ્ર સંસ્કૃતિ માટે આ વિઘાતક પુરવાર થશે. સમાજનું પ્રતિબિંબ સાહિત્યની પરિપક્વતામાં પડતું હોય છે. પરંતુ એલિયટ કહે છે તેમ કોઈ સર્જક એકલે હાથે ભાષાને પરિપક્વતાની સીમા સુધી પહોંચાડી શકતો નથી. પુરોગામી સર્જકોએ જો એના માટે કશી ભૂમિકા તૈયાર કરી નહીં હોય તો કશું નોંધપાત્ર અર્પણ એ કરી શકશે નહીં.

ઘણી વખત પરંપરાને લગતો આ મુદ્દો આપણે ચૂકી જઈએ છીએ અને બિનજરૂરી પ્રશ્નો ઊભા કરીએ છીએ. ગુજરાતી ભાષાની પ્રથમ નવલકથા ગણાતી 'કરણઘેલો'ની ચર્ચા કરતી વખતે ગુજરાતી વિવેચન કહેશે કે જે ગાળામાં 'કરણઘેલો' પ્રગટ થઈ હતી એ જ ગાળામાં રશિયન ભાષામાં દોસ્તોઍવ્સ્કી જેવાઓએ મહાન નવલકથાઓ સર્જી હતી. પ્રશ્ન એ થાય કે પુરોગામી સર્જકોએ રશિયન ભાષામાં જો ઉત્તમ નવલકથાઓ ન લખી હોત તો દોસ્તોઍવ્સ્કી આવી નવલકથાઓ સર્જી શક્યા હોત ખરા ? સુધારક યુગના આરંભે આપણા નવલકથાકાર પાસે કોઈ નમૂનો હતો નહીં, ત્યાર પછીની કૃતિઓ ગોવર્ધનરામ ત્રિપાઠીની 'સરસ્વતીચંદ્ર' માટે એક પીઠિકા તૈયાર કરે છે એ વાત પણ આ સર્જકની વૈયક્તિક પ્રતિભાની કદર કરતી વખતે ભુલાવી ન જોઈએ. ઘણી વખત કેટલીક કૃતિઓ ભાવિ સર્જકોને કઈ દિશાઓમાં ન જવું એ પણ સૂચવતી હોય છે. એ રીતે ગોવર્ધનરામે પોતાની દિશા નક્કી કરી લીધી.

સાહિત્યવિવેચનના અને કળાના ઇતિહાસમાં ઘણાએ નવીનતાની ટીકા કરી છે કારણ કે નવીનતાના પુરસ્કર્તાઓ નવીનતા ખાતર નવીનતા પ્રગટાવવાના આગ્રહી હોય છે.

સર્જનાત્મકતાનો સીધોસાદો નિયમ તો એમ કહે છે કે કૃતિમાં આવા કશા પૂર્વનિર્ણીત તત્ત્વો વડે કશું સિદ્ધ કરી શકાતું નથી. ઉમાશંકર જોશીએ જણાવ્યું છે કે પ્રતિજ્ઞાપૂર્વક અમુક પ્રકારની શૈલી યોજવી એટલે કૃતિને ઠીંગરાવી દેવી.[૬]

સમર્થ પુરોગામી સર્જક જે પ્રકારની શૈલી પ્રગટાવે તેની પ્રતિક્રિયા રૂપે ઘણી વખત અનુગામી સર્જક આયાસપૂર્વક નવી શૈલી અપનાવવા જાય છે. કેટલીક વખત રૂઢ શૈલીથી જુદા પડવા માટે જ તે નવી શૈલી પ્રગટાવે છે, પરંતુ વૈયક્તિકતાનો અર્થ આવો થતો નથી. દરેક પેઢીએ સામૂહિક વૈયક્તિકતા અને મૌલિકતાની સમતુલા જાળવવી જોઈએ. બીજી દૃષ્ટિએ જોઈએ તો સર્જક એકદંડિયા મહેલમાં જીવતો હોય છે, તેણે જીવવું જોઈએ એ વિભાવના ભાંગી પડે છે. દરેક પેઢીના સર્જકોએ અંદરઅંદર આદાનપ્રદાન કરવાનું હોય. આવા આદાનપ્રદાન કે સંવાદ વિના કોઈ પેઢી ભાગ્યે જ કશું મૂલ્યવાન પ્રગટાવી શકે છે. એક સર્જકની અથવા આગલી પેઢીની એવી કશી લાક્ષણિકતાથી ખોટી રીતે પ્રભાવિત થવાનો અર્થ નથી. દા.ત. આધુનિક કળા-સાહિત્યની એક મહત્ત્વની લાક્ષણિકતા દુર્બોધતા ગણાઈ. (ખરેખર તો યુરોપીય-અમેરિકન આધુનિક સાહિત્યમાંથી દુર્બોધ સર્જકો જોવા જઈશું તો પ્રમાણમાં બહુ ઓછા નીકળશે.) આનું અનુસરણ કરવાના આશયથી કોઈ સર્જક દિશા ભૂલી જાય અને સાદાઈ-સરળતાથી જે અભિવ્યક્તિ વધુ સારી રીતે થઈ શકે એ અભિવ્યક્તિની શક્તિ ખોઈ બેસે ત્યારે જે દુર્બોધતા પ્રગટે તે અનિવાર્ય નીવડતી નથી. આને પરિણામે સર્જક બોલાતી ભાષા સાથેનું અનુસંધાન ખોઈ બેસે છે.

આજે આપણે એલિયટની કવિતા વાંચીએ ત્યારે એ એવી દુર્બોધ લાગતી નથી. આનો અર્થ એવો નથી થતો કે એ કૃતિઓ જ્યારે પહેલી વાર પ્રગટ થઈ ત્યારે દુર્બોધતાના પ્રશ્નો ઊભા થયા ન હતા. એ કૃતિમાં આવતા સંદર્ભો સ્પષ્ટ કરવા માટે કવિએ ટિપ્પણ જોડ્યું હતું. વળી ત્યાર પછી જે કવિતા રચાઈ તેના અને વિવેચનાના પરિચયે પણ આવી દુર્બોધતા ઘટાડી.

પરંપરાની વાત જ્યારે એલિયટ કરે છે ત્યારે માત્ર ભૂતકાળની નહિ પરંતુ સમકાલીન પરંપરાઓને સર્જકે-વિવેચકે ધ્યાનમાં લેવી જોઈએ એવો એનો વ્યાપક અર્થ થાય છે.[૭] બીજા કવિઓને ઉપકારક થઈ પડનારા કવિઓ બે પ્રકારના હોય છે. એક પ્રકારના કવિઓ પોતે જે સિદ્ધ નથી કરી શક્યા તે બીજાઓને ચીંધી બતાવતા હોય છે. બીજા પ્રકારના કવિઓ પોતે જે કર્યું છે એને બીજી રીતે કેમ કરવું એ માટે પ્રેરતા હોય છે. આ કવિઓ મહાન હોય એ અનિવાર્ય નથી, એ નાના ગજાના હોય છે ને ક્યારેક તો અપૂર્ણ સુધ્ધાં હોય છે; અનુગામી કવિઓ એમની સાથે કેવી રીતે સંવાદ કરવો એ શોધી કાઢતા હોય છે. એલિયટ જ્યારે નાના ગજાના કવિઓની વાત કરે ત્યારે કોઈને અચરજ થાય. સાહિત્યનો ઇતિહાસ એ માત્ર પ્રશિષ્ટ કૃતિઓનો કે વિશિષ્ટ કૃતિઓનો ઇતિહાસ હોતો નથી. ઘણી વખત નાના કવિઓમાંથી મોટા ગજાના કવિઓ, પ્રશિષ્ટ તરીકે પાછળથી સ્વીકૃતિ પામેલા કવિઓ શીખતા હોય છે. ઍડગર એલન પૉની સર્જનાત્મક કૃતિઓ અને એના વિવેચનાત્મક નિબંધો સામાન્ય સ્તરના છે. માલાર્મે ઉપર ઍડગર પૉનો ભારે પ્રભાવ પડ્યો હતો અને

તેમની સર્જના-વિવેચનાને એમાંથી ઘણું શીખવા મળ્યું હતું. આજે આપણને આ ઘટનાની નવાઈ લાગે છે. સાહિત્યનો ઇતિહાસ આવાં અચરજોથી ભરેલો છે.

અહીં પણ મહિમા આખરે તો સાતત્યનો જ છે. એ સાતત્ય મહાન કવિઓ દ્વારા જ સચવાય એ જરૂરી નથી, ઘણા ગૌણ કવિઓ પ્રથમ પંક્તિના અને વિશાળ વાચક વર્ગ વચ્ચેની કડી રૂપ હોય છે. એવા કવિઓને અનુગામી કવિઓ યાદ રાખે કે ન રાખે એની ચિંતા નથી. હા, પ્રશ્ન આપણને થતો હોય છે કે એ કવિઓને કોણ વાંચતું હશે ? એલિયટમાંથી આપણને ઉત્તર મળી રહે છે કે મહત્ત્વના કવિઓ પ્રયોગો કરતા રહે છે અને એ પ્રયોગો સાથે ગૌણ કવિઓ સાતત્ય જાળવી રાખે છે. આ સાતત્ય મોટે ભાગે તો અર્ધસંપ્રજ્ઞાત પ્રકારનું હોય છે અને ઐતિહાસિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં જ પારખી શકાતું હોય છે. સાહિત્યનો ઇતિહાસ સાચા અર્થમાં લખવો હશે તો આ પ્રકારના સાતત્ય અને સાતત્યભંગની નોંધ વ્યવસ્થિત રીતે લેવી જોઈએ.

મહાન કવિઓ પાસેથી વિવેચકો તો ઘણું બધું શીખતા હોય છે પરંતુ કોઈ જો એવી અપેક્ષા રાખે કે મહાન કવિઓ પાસેથી કવિતા કેમ લખવી એ શીખી શકાય તો એલિયટ એનો અસ્વીકાર કરે છે. કોઈ કવિ બીજા કવિને સારી કવિતા કેમ લખવી એ શીખવાડી ન શકે. મમ્મટે કહ્યું હતું કે ગુરુના ઉપદેશથી પંડિત થવાય પણ કવિ ન બની શકાય. આમ છતાં એલિયટ માને છે કે નકારાત્મક ભૂમિકાએ કેટલુંક શીખી શકાય, કઈ કઈ ભૂલોમાંથી બચી શકાય એટલો પાઠ તો શીખવા મળે જ. આ મુદ્દો વિવાદાસ્પદ બની શકે. સર્જકો એકબીજામાંથી શીખી શકતા હોય છે. માત્ર સર્જનની જ વાત શા માટે કરવી જોઈએ. સર્જન અને વિવેચન પણ આદાનપ્રદાનમાંથી ઘણું બધું શીખતા હોય છે.

ક્યારેક એમ માની લેવામાં આવતું હોય છે કે સાતત્યભંગ કરવાથી કે જાણી કરીને પરંપરાભંગ કરવાથી મૌલિકતા સિદ્ધ થાય છે પરંતુ પરંપરા અને મૌલિકતાની વિભાવનાઓ સામાન્ય રીતે આપણે માનીએ છીએ એટલી બધી પરસ્પરવિરોધી એલિયટની દૃષ્ટિએ નથી. જ્હૉનસન પરના નિબંધમાં તેઓ મૌલિકતાની વિભાવના ફરી ચર્ચે છે.

'મૌલિકતાને કારણે પરંપરાનો ત્યાગ કરવો પડે એ પ્રશ્ન નથી. ગઈ સદીમાં આપણા સાહિત્યમાં એટલી બધી વૈયક્તિક લાક્ષણિકતાઓ ઊભરાઈ હતી કે સ્થિર અને અસ્થિર એવા બંને સમયાવધિમાં મૌલિકતા મહત્ત્વની હતી. .. પરંતુ જ્યારે મૌલિકતાને એક માત્ર અથવા અત્યંત પુરસ્કૃત કાવ્યગુણ તરીકે લેખવામાં આવે ત્યારે એ કાવ્યગુણ મટી જાય છે; જ્યારે અનેક કવિઓ અને તેમનાં પ્રશંસકજૂથો પદ્યમાં કોઈ સર્વસામાન્ય ધોરણોનો કે રુચિ-પૂર્વધારણાઓનો અસ્વીકાર કરે ત્યારે વિવેચન પોતાનું હીર ગુમાવી બેસે છે.'

આનો અર્થ એ થયો કે વિવેચન નામની પ્રવૃત્તિને સાર્થક બનાવવા માટે મૌલિકતાની વિચારણાને યોગ્ય સંદર્ભમાં સમજીને પરંપરાની સ્થાપના કરવી જોઈએ. પરંપરા એક રીતે જોઈએ તો સર્વસંમતિની ભલામણ કરે છે. એટલે જ જે જગતમાં જીવીએ છીએ એની પ્રકૃતિ વિશે સર્વસંમતિ હોય, એમાં માનવીના સ્થાન વિશે એકમતિ હોય, શાણપણ

વિશે સર્વસંમતિ હોય તો આપણે કવિતાનો વિચાર કરી શકીએ. પરંતુ એલિયટ કહે છે તેમ આપણા સમયમાં બે લેખકો કશા વિશે એકમતિ ધરાવતા જ ન હોય ત્યાં નીતિના પ્રશ્નો ઊભા થતા હોય છે. જો આજે આપણે એમ કહેતા હોઈએ કે કાવ્યમાં રુચિનાં કોઈ નિશ્ચિત ધોરણો નથી તો એનાં કારણ સામાજિક પરિસ્થિતિઓ અને ઇતિહાસમાં રહ્યાં છે, તેમના ઉપર આપણું કશું નિયંત્રણ નથી. એલિયટની દૃષ્ટિએ આપણે બહુ બહુ તો આટલું કરી શકીએ : કાવ્યમાં સર્વસામાન્ય શૈલીના કેટલા લાભ છે એની ચર્ચા કરી શકીએ, એ શૈલીથી કોઈ કવિ ઝાઝો દૂર ન જાય; આવી શૈલીની સીમામાં રહીને સર્જકે પોતાની આગવી પ્રતિભા શોધી લેવાની રહે. આવી ચોક્કસ સીમાઓમાં રહીને મૌલિકતા સિદ્ધ કરવા માગતા સર્જકને મહાન પ્રતિભા અને પુરુષાર્થની જરૂર પડે. મન ફાવે એ રીતે સર્જન કરવું અને માત્ર બીજાથી જુદા પડીને સર્જન કરવું – એમાં પુરુષાર્થ ઓછો છે.

એલિયટ જ્યારે પરંપરાની ચર્ચા કરે છે ત્યારે જાણેઅજાણે સાહિત્યના ઇતિહાસની વિભાવનાના પ્રશ્નો પણ ચર્ચાઈ જાય છે અથવા તો એલિયટની એ પ્રકારની વિભાવના સાથે સાહિત્યના ઇતિહાસના પ્રશ્નોને સાંકળતા જવું જોઈએ. ‘ધ મૅટાફિઝીકલ પૉએટ્સ’નામનો નિબંધ આ સંદર્ભે જોવા જેવો છે. ભૂતકાળના કયા કવિઓમાંથી આજે કવિઓ પ્રસ્તુત છે એ શોધી કાઢવું જોઈએ. ઉપેક્ષિત કવિઓની પ્રતિષ્ઠા કરવી જોઈએ. એ રીતે આધુનિકતાને પોષણ આપતી કવિતા ભૂતકાળમાંથી શોધવી પડે. અંગ્રેજી ભાષામાં હર્બટ ગ્રિયર્સને આધ્યાત્મિક કહી શકાય એવા કવિઓની કવિતાનું સંપાદન કર્યું હતું. એલિયટના મનમાં સંપાદન વિશેનો ખ્યાલ જુદા જ પ્રકારનો હતો. માત્ર ગમી તે કૃતિઓ અથવા જે નજરે ચઢી તે કૃતિઓના સંપાદનનો તો કશો અર્થ નથી હોતો. સંપાદન એકી સાથે ઇતિહાસ અને વિવેચન બનવું જોઈએ. સંપાદક સમક્ષ પણ એના કાર્યક્ષેત્રને વિશાળ રીતે આવરી લેતી પરંપરા હોવી જોઈએ. એ ચિત્ર જ્યારે સ્પષ્ટ હોય ત્યારે સાહિત્યના મુખ્ય પ્રવાહને ચાતરીને કોઈ આગવી કેડી કંડારવા માગતા હોય તો તેમને તેમ કરવાની છૂટ હોવી જોઈએ. એ આગવી કેડીના કવિઓ જો સમર્થ હશે તો પોતાનું સત્ત્વ મુખ્ય પરંપરાને પ્રભાવિત કરીને પ્રગટાવશે. ઇતિહાસ અને વિવેચન વચ્ચેના સંબંધો શ્લેગેલ બંધુઓએ સારી રીતે ચર્ચ્યા છે એ વાત જાણીતી છે.

* * *

પ્રશિષ્ટતા સાંપ્રત કાળમાં તો નિંદાત્મક બનેલી વિભાવના અને ઘટના છે. છતાં એલિયટ અવારનવાર પરંપરાગત, પ્રશિષ્ટનો મહિમા કરવાનું વલણ ધરાવે છે. સામાન્ય રીતે આજે કવિઓ પ્રશિષ્ટ કૃતિઓ કેમ લખી શકતા નથી એ પ્રશ્ન અવારનવાર આપણા મનમાં ઊઠતો હોય છે. ઉમાશંકર જોશી અને સુંદરમ્ જેવા કવિઓ મહાકાવ્ય લખી ન શક્યા એનો વસવસો વિષ્ણુપ્રસાદ ત્રિવેદીને હતો. રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર જેવા કવિ સુધ્ધાં મહાકાવ્ય રચી શક્યા ન હતા. આપણા સમયમાં હવે ટ્રેજેડી લખી નહીં શકાય એવું જોસેફ ક્રચ નામના વિચારકે કહ્યું હતું. જો કે પ્રશિષ્ટ કૃતિની વ્યાખ્યા આપવી થોડી અઘરી લાગે. ‘કુમારસંભવ’ને પણ આપણે પ્રશિષ્ટ કહીએ છીએ અને હવે આજે ‘સરસ્વતીચન્દ્ર’ નવલકથાને પણ પ્રશિષ્ટ કહીએ

છીએ. આ બન્ને પ્રશિષ્ટતા એક જ પ્રકારની ગણવી કે જુદા જુદા પ્રકારની ?

એલિયટની દૃષ્ટિએ કોઈ દેશનો ઇતિહાસ અમુક પ્રકારનો હોય, ભાષાની પ્રકૃતિ અમુક પ્રકારની હોય તો કોઈક તબક્કે વિશિષ્ટ, પ્રશિષ્ટ કવિ જન્મે, છતાં યાદ રાખવું જોઈએ કે કોઈ કવિ જીવનભર પુરુષાર્થ કરે ત્યારે એ પોતાની સામગ્રીમાંથી પ્રશિષ્ટ કૃતિ નીપજાવી શકે. પ્રશિષ્ટ કૃતિને શક્ય બનાવવા માત્ર સર્જકપ્રતિભા કામ લાગતી નથી. જ્યારે કોઈ સંસ્કૃતિ પરિપક્વ હોય, જ્યારે સમગ્ર સાહિત્ય સમૃદ્ધ હોય ત્યારે પરિપક્વ ચિત્તશક્તિ પ્રશિષ્ટને જન્મ આપે. મહાન કૃતિ બનાવવામાં સર્જકપ્રતિભા ઉપરાંત ભાષા, યુગચેતનાને એટલું જ મહત્ત્વ આપવું જોઈએ. આમ એલિયટ કવિનો અને સમગ્ર સંસ્કૃતિનો સંબંધ સ્થાપી આપે છે. આ પ્રકારની વિચારણા આર્નલ્ડમાં જોવા મળે છે એ વાત આપણે આગળ જોઈ ગયા છીએ. વળી, પરિપક્વતા ધીમે ધીમે સંચિત થતી આવતી હોય છે, અકાળે પરિપક્વ થઈ ગયેલા સર્જકનો વિકાસ લાંબા વખત સુધી ટકતો નથી.

સાહિત્યના ઇતિહાસમાં ઘણી વખત પ્રશિષ્ટતાના યુગ આવતા હોય છે અને એ યુગ પછીના સાહિત્યમાં સર્જકતાની ઓટ વરતાતી હોય છે. પુરોગામી પ્રશિષ્ટ યુગના સર્જકોએ ભાષાની ઘણી બધી શક્યતાઓ ખરચી નાખી હોય છે. આવું બને ત્યારે ઘણી વખત સર્જકોની ઘણી બધી શક્તિ પુરોગામી સર્જકોના પ્રભાવમાંથી મુક્ત રહેવામાં ખરચાઈ જાય છે. એટલે કેટલાક લોકો તો માને છે કે બહુ સમર્થ પુરોગામીઓ નહિ સારા; કેટલાક સર્જકો આવા પુરોગામીઓ આવે ત્યારે તેમનાથી જુદા પડવા માટે અર્થાત્ મૌલિકતા પ્રગટાવવા માટે સભાન અને મરણિયા પ્રયત્નો આદરે છે. આવા પ્રયત્નો તત્કાલીન મહત્ત્વ અપાવે પણ લાંબા ગાળે એ બધું ભુલાઈ જતું હોય છે.

સામાન્ય રીતે કોઈ યુગની શૈલીમાં એકવિધતા પ્રગટે ત્યારે તે ટીકાપાત્ર બનતી હોય છે પરંતુ એલિયટની દૃષ્ટિએ કોઈ યુગની સર્વસામાન્ય શૈલી સમાજની સ્થિરતાનું પ્રતિબિંબ પાડે છે. આ મુદ્દો વિવાદાસ્પદ બની શકે. જે યુગમાં વૈયક્તિક શૈલીઓનું અપાર વૈવિધ્ય જોવા મળે તે યુગ અપરિપક્વતાનો યુગ લેખાય અથવા નિર્બળતાનો લેખાય.[૮] જે સમયે વૈયક્તિક શૈલીઓનું અપાર વૈવિધ્ય જોવા મળે તે સમય આધુનિક ઇતિહાસકારોની દૃષ્ટિએ સમૃદ્ધ ગણાય. ખાસ કરીને રોમેન્ટિસીઝમના આગમન પછી આ ખ્યાલ વધારે ને વધારે ઘુંટાતો રહ્યો છે. આ વૈયક્તિકતા અને યુગની સર્વસાધારણ શૈલી વચ્ચે કોઈક પ્રકારની સમતુલા જળવાવી જોઈએ એવો એલિયટનો આગ્રહ કેટલાકને વધારે પડતો લાગવાની શક્યતા છે.

* * *

ટી.એસ.એલિયટની વિચારણાના કેન્દ્રમાં પરંપરા અને વસ્તુલક્ષી પ્રતિરૂપને લગતી ચર્ચા છે એવું માનવામાં આવે છે. પરંપરાને લગતી તેમની વિચારણા સામે મોટા ભાગના સર્જકો-વિવેચકોએ વાંધો લીધો નથી પરંતુ વસ્તુલક્ષી પ્રતિરૂપને લગતી ચર્ચા ખાસ્સી વિવાદાસ્પદ રહી છે. સૈદ્ધાન્તિક દૃષ્ટિએ વસ્તુલક્ષી પ્રતિરૂપની અપેક્ષા સામે બહુ વાંધો લઈ શકાય એમ નથી. કવિ અમૂર્તતામાં રાચતો નથી, એ મૂર્તતામાં રાચે છે; કવિ લાગણી-

ભાવને નામ પાડીને આલેખતો નથી, 'દર્શનને અનુરૂપ વર્ણન' કર્યા વિના તેને ચાલે એમ નથી - જેવી વાતો સામાન્ય રીતે સાહિત્યસિદ્ધાંતમાં અવારનવાર જોવા મળતી હોય છે પરંતુ એલિયટ આ નિમિત્તે શૅક્સપિયરના અતિ ખ્યાત નાટક 'હેમ્લેટ' ઉપર આક્રમણ કરે છે અને આ ટીકાએ ખાસ્સો વંટોળ મચાવ્યો છે. એક વસ્તુ સ્પષ્ટ છે કે એલિયટ પોતાના એક મહત્ત્વના ગૃહીતને વળગી રહે છે અને એ છે વિવેચકે કર્તા ઉપર નહીં પરંતુ કૃતિ ઉપર પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવું જોઈએ. સાથે સાથે પોતાની ભાષામાં થયેલી વિવેચનાને પણ આંખ સામે હમેશા રાખવી જોઈએ. વસ્તુલક્ષી પ્રતિરૂપની ચર્ચા આ નિબંધમાં બહુ ઓછી છે અને એને નિમિત્તે બીજા કેટલાક મહત્ત્વના મુદ્દાઓ તેમણે ઉપસ્થિત કર્યા છે. આ બધા વડે તેમનો પ્રશ્ન વધુ સારી રીતે ઊપસી આવે છે.

શૅક્સપિયરનાં 'હેમ્લેટ' અને બીજાં નાટકોની ચર્ચા ચાર સૈકાની અંગ્રેજી સાહિત્ય-વિવેચનામાં પુષ્કળ જોવા મળશે.આ બધી વિવેચનામાંથી પસાર થતાં એલિયટને લાગે છે કે વિવેચનાએ પોતાનું બધું ધ્યાન નાટક ઉપર કેન્દ્રિત કરવાને બદલે મુખ્ય પાત્ર હેમ્લેટ ઉપર કેન્દ્રિત કર્યું છે. કેટલાક વિવેચકોએ એટલું તો સ્વીકાર્યું છે કે નાટકની સમસ્યા મહત્ત્વપૂર્ણ છે; હેમ્લેટના ચરિત્રની સમસ્યા તો ત્યાર પછી ઉપસ્થિત થાય છે.[૯] પરિણામે આ વિવેચના થોડી ઝાંખી બની છે. એલિયટને લાગે છે કે સર્જનાત્મક પ્રતિભા ધરાવનાર વિવેચકને હેમ્લેટનું ચરિત્ર હમેશા લલચાવનારું લાગ્યું છે. આ વિવેચકો હેમ્લેટમાં તેમના પોતાના સર્જનાત્મક આદર્શોનું અસ્તિત્વ તેમના વતી શૅક્સપિયરે મૂર્ત કરી આપ્યું છે એમ માની લે છે. ગ્અથે, કૉલરિજ જેવાએ પોતાના હેમ્લેટ આ રીતે ઊભા કરી લીધા. આવા વિવેચકો જ્યારે હેમ્લેટ વિશે વિચારવા બેસે છે ત્યારે તેઓ ભૂલી જાય છે કે 'હેમ્લેટ'નો કળાકૃતિ તરીકે અભ્યાસ કરવો એ તેમનું મુખ્ય પ્રયોજન હોવું જોઈએ.

એલિયટના વાંચવામાં એક નાનકડી પુસ્તિકા આવી. મિનેસોટા યુનિવર્સિટીના પ્રો.સ્ટોલે સત્તરમી-અઢારમી સદીના વિવેચકોને ધ્યાનમાં રાખીને લખ્યું હતું : 'હેમ્લેટ' વિશે લખતા સાંપ્રત વિવેચકો કરતાં આ વિવેચકો મનોવિજ્ઞાન વિશે બહુ ઓછું જાણતા હતા પરંતુ શૅક્સપિયરની કળાપ્રતિભા વધુ સારી રીતે સમજી શક્યા હતા; તેમણે નાયકને બદલે સમગ્ર કૃતિના પ્રભાવ ઉપર પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું હતું.

રૉબર્ટસન નામના એક બીજા વિવેચકની પ્રશંસા એલિયટ કરે છે કારણ કે તેમણે આ કૃતિની કેટલીક મહત્ત્વની ઐતિહાસિક વિગતો ઉપર ધ્યાન દોર્યું હતું. શૅક્સપિયરના સમયમાં જર્મનીમાં કીડનું 'હેમ્લેટ' જેના પર આધારિત હતું એ કૃતિ ભજવાઈ હતી. આ બધી વિગતો પરથી એટલું સ્પષ્ટ થયું કે શરૂઆતમાં નાટકના કેન્દ્રમાં માત્ર પ્રતિકારનું વસ્તુ હતું; રક્ષકોથી સદા ઘેરાયેલા રહેતા રાજાનો વધ કરવાની તક મળતી ન હતી એટલે વિલંબ થયા કરતો હતો. કોઈને કશી શંકા ન આવે એટલા માટે ગાંડપણની વાત ઉપજાવી કાઢવામાં આવી હતી. જ્યારે શૅક્સપિયરના 'હેમ્લેટ'ની અંતિમ વાચનામાં પ્રતિકાર સિવાયનો પણ બીજો હેતુ હતો; પ્રતિકારમાં જે વિલંબ થાય છે તે સમજી શકાતો નથી. ગાંડપણ દ્વારા રાજાને શાંત કરવામાં આવતો નથી પણ તેના મનના વહેમને વળ ચઢાવવામાં

આવે છે. આ ફેરફાર પ્રતીતિજનક લાગતા નથી. શૅક્સપિયર અનેક સ્થળે કીડના નાટકના પડઘા પાડે છે, કેટલાંક દૃશ્યો પણ સમજાવી શકાતાં નથી; કદાચ કોઈ ચેપમેન નામના સર્જક દ્વારા એ નિરૂપાયા હશે. આ બધી તપાસને અંતે રોબર્ટસન એ તારણ પર આવે છે કે શૅક્સપિયરના 'હેમ્લેટ'માં માતાના અપરાધની અસર પુત્ર ઉપર કેવી થાય છે એનું નિરૂપણ કરવામાં આવ્યું છે અને શૅક્સપિયર જૂના નાટકની આ બળવાન સામગ્રી ઉપર માદીકરાની સાથે સંકળાયેલા હેતુને સફળતાથી લાદી શક્યા નથી.

એલિયટ શૅક્સપિયરની આ કૃતિને કળાત્મક નિષ્ફળતા તરીકે ઓળખાવે છે એના મૂળમાં એક રીતે જોઈએ તો રોબર્ટસનનો આ નિબંધ રહેલો છે. હેમ્લેટનું પાત્ર ઘણા બધાને રસપ્રદ લાગ્યું માટે તેમણે એ કૃતિને કળાત્મક માની; એ કળાકૃતિ છે માટે એ રસપ્રદ છે એવું ઝાઝું જોવા ન મળ્યું. આવા કારણે એલિયટ આ નાટ્યકૃતિને 'સાહિત્યજગતની મોનાલીસા' તરીકે ઓળખાવે છે.

નાટકમાં કેન્દ્રવર્તી ભાવ અપરાધી મા પ્રત્યે પુત્રની લાગણી સાથે સંકળાયેલો છે એ વાત સાથે એલિયટ રોબર્ટસન સાથે સંમત થાય છે. તેમની દૃષ્ટિએ શૅક્સપિયર હેમ્લેટની લાગણીનું પ્રતિરૂપ શોધવામાં નિષ્ફળ જાય છે :'કળામાં ભાવનિરૂપણનો એક જ માર્ગ છે અને તે વસ્તુલક્ષી પ્રતિરૂપનો; બીજા શબ્દોમાં એ ભાવને મૂર્ત કરી આપે એવા પદાર્થ, પરિસ્થિતિ, ઘટનાઓ ઊભાં કરવાં પડે. આ બધાં દ્વારા જે તે ભાવ તરત જ પ્રદીપ્ત થઈ ઊઠે.' એલિયટ પોતાની વાત વધુ સારી રીતે ઠસાવવા માટે શૅક્સપિયરમાંથી જ દૃષ્ટાંતો આપે છે. 'મૅકબેથ' નાટકમાં લેડી મૅકબેથ જ્યારે નિદ્રાવસ્થામાં ચાલે છે ત્યારે તેના મનની સ્થિતિ કલ્પનોત્થ, ઇન્દ્રિયજન્ય સંવેદનોની મદદથી આપણી સમક્ષ અભિવ્યક્ત કરે છે; મૅકબેથ પત્નીના મૃત્યુના સમાચાર સાંભળીને જે શબ્દો ઉચ્ચારે છે તે ઘટનાઓને ધ્યાનમાં રાખીએ તો એ સિવાય બીજા કોઈ સંભવી જ ન શકે. જ્યારે હેમ્લેટમાં શૅક્સપિયરને તકલીફો પડે છે. અભિવ્યક્ત ન કરી શકાય એવી કશી લાગણીથી હેમ્લેટનું પાત્ર પિડાય છે; ઘટનાઓ, વિગતો સાથે એ લાગણીનો કશો સંવાદ સિદ્ધ થતો નથી. શૅક્સપિયર સર્જક તરીકે જેવી રીતે પોતાનો પ્રશ્ન ઉકેલી શક્યા ન હતા તેવી રીતે હેમ્લેટનું પણ સમજવું. પાત્રના ચિત્તમાં પોતાની માને કારણે તિરસ્કાર થાય છે; એ તિરસ્કારની લાગણી એની માને આવરી લે છે, એને અતિક્રમી જાય છે; વળી એ પોતે એને સમજી શકતો નથી, એને મૂર્ત રૂપ આપી શકતો નથી, એ જીવનને બરબાદ કરી મૂકે છે અને કાર્યવેગમાં અંતરાય ઊભો કરે છે. એલિયટની દૃષ્ટિએ ગર્ટ્રુડ-હેમ્લેટની માતા-નું પાત્ર પણ તુચ્છ છે, નકારાત્મક છે. હેમ્લેટનું ગાંડપણ શૅક્સપિયરના હાથમાં છે એ વાત સાચી; પરંતુ એ ગંભીર ઘટનાઓને જે હળવાશથી લે છે, એ જે શ્લેષ કર્યા કરે છે, વાક્યોનાં પુનરાવર્તન કરે છે, આની પાછળનો હેતુ માત્ર માનસિક રાહત આપવાનો છે. હેમ્લેટનું પાત્ર ભાવને કાર્યવેગમાં ઢાળી શકતું નથી; શૅક્સપિયર એ ભાવને કળાત્મક રૂપ આપી શકતા નથી. એ રીતે જેનો કળાત્મક ઉકેલ લાવી ન શકાય એવી સમસ્યા શૅક્સપિયર સામે આવીને ઊભી રહી ગઈ.

જેવી રીતે 'હેમ્લેટ'ને નિષ્ફળ કળાકૃતિ તરીકે ઓળખાવીને 'હેમ્લેટ'ચાહકોને આઘાત

આપ્યો હતો એવી જ રીતે એલિયટે 'પેરેડાઈઝ લોસ્ટ' નિમિત્તે મિલ્ટનની આકરી ટીકા કરીને મિલ્ટનપ્રેમીઓને આઘાત આપ્યો હતો. અંગ્રેજી ભાષાના આ મહાન કવિમાં દૃશ્ય કલ્પના જ નથી અને એની પ્રશંસા ખોટાં કારણોસર કરવામાં આવી છે; ડ્રાયડન અને પોપ કરતાંય વધુ નુકસાન અંગ્રેજી ભાષાને મિલ્ટનને કારણે પહોંચ્યું છે; એટલું જ નહિ પણ એલિયટ સ્પષ્ટપણે માને છે કે મિલ્ટનની કવિતાની અસર ખરાબ જ પડી શકે અને હજુય એના પ્રભાવમાંથી અંગ્રેજી કવિતા મુક્ત નથી થઈ. આ ચર્ચાને નિમિત્તે કેટલાંક સર્વસામાન્ય તારણો આપવામાં આવ્યાં છે. તેમનો ઉપયોગ સાહિત્યના ઇતિહાસકાર કરી શકે. પહેલું તારણ એ છે કે કોઈ મહાન કળાકારનો પ્રભાવ ખરાબ, નકારાત્મક સંભવી શકે છે. બીજું તારણ એ કે મહાન કવિ બનવા કરતાં માત્ર સારા કવિ બનવું એ વધારે મહત્ત્વનું છે.

મિલ્ટનની અંધતા સામે એલિયટને કે કોઈને વાંધો ન હોઈ શકે, એમની બીજી સંવેદનાઓ - સ્પર્શ, ગંધ, શ્રુતિ વગેરે - જો ઉત્કટ હોત તો તો કોઈ પ્રશ્ન નડત નહીં; પણ એમના વ્યક્તિત્વનું ઘડતર માત્ર વાચન દ્વારા જ થયું હતું - એ આપણને જે ચિત્રો આપે છે તે કોઈ રીતે વિશિષ્ટ સ્થળ કે સમયનો અનુભવ કરાવતાં નથી (ફિનોમિનોલોજી હમેશા પ્રતિનિધિરૂપ ઘટનાઓના નિરૂપણ સામે વાંધો લે છે; વિભાવના-તારણો અમૂર્ત હોય છે માટે એની સામે પણ વાંધો લે છે). મિલ્ટન કોઈ વિશિષ્ટ ઘટના, પદાર્થ, વ્યક્તિની અભિવ્યક્તિ નથી કરતા, પરિણામે એમની ભાષા કૃત્રિમ, રૂઢ બને છે; એમના શબ્દો ચૈતન્યનો અનુભવ કરાવતા નથી; એલિયટની દૃષ્ટિએ તો કાવ્યમાં શબ્દ એવી રીતે યોજાયો હોવો જોઈએ કે તે આસપાસના શબ્દોમાંથી ચેતના ગ્રહણ કરે. જો કોઈ કવિ આ રીતે ન સર્જે તો મિલ્ટનની જેમ મૃત ભાષામાં રચના કરે. એક રીતે જોવા જઈએ તો એલિયટ પરંપરાથી જે કહેવાતું આવ્યું છે એ જ મિલ્ટનને નિમિત્તે કહે છે. કવિમાં જે જ્ઞાની વસે છે તે એમાં વસતા કવિથી જુદો ન હોવો જોઈએ.

વળી, કોઈ પણ સર્જકને મૂલવતી વખતે બે બાબતોનો ખ્યાલ રાખવો જોઈએ; કોઈ કવિને તેની પરંપરામાંથી મુક્ત કરીને માત્ર તેની રચનાઓના સંદર્ભે જ મૂલવી શકીએ; અને સાથે સાથે આપણે વ્યાપક ધોરણે તેને મૂલવી શકીએ; ભાષાનાં ધોરણોને કેન્દ્રમાં રાખીને એનું મૂલ્યાંકન કરી શકાય. આમ કરતી વખતે એ કવિ જો ભારતીય હોય તો સમગ્ર ભારતીય કવિતાના સંદર્ભે તપાસ આદરવી પડે. ઘણી વખત માત્ર પર્શૅલી દૃષ્ટિએ કોઈ કવિ પ્રશંસાપાત્ર ઠરે પરંતુ જ્યારે બીજી દૃષ્ટિએ વિચારવા જઈએ તો એની નિર્બળતાઓ છતી થયા વિના ન રહે. એટલે ઘરદીવડાને પૂજવાની વાત સાહિત્યના હિતમાં નથી. પર્શૅલી દૃષ્ટિએ વિવેચન કરનાર માત્ર કૃતિનિર્ભર હોવાના કારણે વિવેચક ગણાય. જ્યારે બીજી દૃષ્ટિએ વિવેચન કરનાર ચિંતક ગણાય કારણ કે તે સાહિત્યના ઇતિહાસને અને સાથે સાથે સાહિત્ય સિવાયનાં અન્ય ક્ષેત્રને આવરી લે છે. પશ્ચિમના આધુનિક વિવેચનના ઇતિહાસમાંથી પસાર થનારને ખ્યાલ છે કે નવ્ય વિવેચનકથિત આકારવાદની મર્યાદાઓ દૂર કરવા માટે રશિયન સ્વરૂપવાદ પ્રયત્ન કરે છે અને ત્યાર પછી આવેલા સંરચનાવાદે

તો ઘણી બધી વિદ્યાશાખાઓના સંદર્ભમાં કૃતિની ચર્ચા થવી જોઈએ એવો આગ્રહ રાખ્યો. ટી.એસ.એલિયટની વિવેચનામાં રશિયન સ્વરૂપવાદ, સંરચનાવાદનાં કેટલાંક ગૃહીતો પહેલેથી જ જોવા મળે છે.

વસ્તુલક્ષી પ્રતિરૂપના સન્દર્ભે એલિયટની વિવેચનામાં આ વિભાવના જ કેન્દ્રસ્થાને છે એવી એક છાપ ઊભી થઈ. ૧૯૫૬માં પોતાની વિવેચનાના સંદર્ભે એલિયટે કહ્યું હતું કે આ 'નામચીન' બની ગયેલી વિભાવનાને જગતભરમાં ભારે પ્રસિદ્ધિ મળી ગઈ હતી. આને લગતી ચર્ચામાં પ્રવેશેલી શિથિલતાને બાદ કરીને વિચારવું જોઈએ. કવિ જ્યારે નાટક જેવા માધ્યમમાં કામ પાડે ત્યારે કેટલાક પ્રશ્નો જુદા પ્રકારના ઊભા થાય છે. હેમ્લેટના ભાવજગતની ચર્ચા વધારે થઈ કે શૅક્સપિયરના ? કોઈ પ્રસંગના સંદર્ભે વ્યક્ત થયેલો ભાવ વધારે પડતો હોવાને કારણે જ તે અભિવ્યક્તિક્ષમ નથી એમ શી રીતે કહેવાય ?

વસ્તુલક્ષી પ્રતિરૂપની ચર્ચા ઘણા બધાએ કરી છે. કવિ ભાવની અભિવ્યક્તિ અને તેનું સંક્રમણ કરે છે એવી ચર્ચા જ્યારે જ્યારે કરવામાં આવે છે ત્યારે ત્યારે વસ્તુલક્ષી પ્રતિરૂપની ચર્ચા થાય છે એમ કહી શકાય. સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રમાં રસાનુભવના વિઘ્ન તરીકે પ્રતીતિઉપાયવૈકલ્યની ચર્ચા કરી છે તેને અહીં યાદ કરી શકાય. વિભાવાદિની પ્રતીતિ સંગત રીતે થયેલી હોવી જોઈએ. વળી વિભાવાનુભાવો કેવળ શબ્દ દ્વારા જ્યારે આપણી સામે રજૂ થાય ત્યારે પણ રસપ્રતીતિ થતી નથી એમ સ્પષ્ટ રીતે જણાવવામાં આવ્યું છે.

કવિ જ્યારે પોતાની લાગણી કે ચૈતસિક અવસ્થાને અનુરૂપ શાબ્દિક રૂપો શોધી કાઢે ત્યારે તેનું કવિકર્મ સફળ ગણાય. એલિયટની દૃષ્ટિએ મેટાફિઝીકલ કવિઓને વસ્તુલક્ષી પ્રતિરૂપ શોધવામાં સફળતા પ્રાપ્ત થઈ હતી.

સર્જનપ્રક્રિયાને લગતી એલિયટની ચર્ચા પણ ખાસ્સી વિવાદાસ્પદ બની છે. વસ્તુલક્ષી પ્રતિરૂપના સન્દર્ભે જ્હૉન ક્રૉવ રૅન્ઝમ, એલિસિયો વિવાસ તથા ગુજરાતીમાં ઉમાશંકર જોશી, સુરેશ જોષી, લાભશંકર પુરોહિત વગેરેએ ચર્ચાઓ કરી છે. એની વિગતોમાં આપણે ન ઊતરીએ. એટલું તો ચોક્કસ કે સર્જનપ્રક્રિયામાં જ્ઞાતઅજ્ઞાત, પ્રગટઅપ્રગટ અંશો ભળેલા હોય છે. 'યુવાન કવિને પત્રો'માં જર્મન કવિ રિલ્કે કહે છે : જે કંઈ અનુભૂતિના પરિઘમાં આવે એ બધું જ ચિત્તમાં સંગ્રહિત થાય છે, કલવાય છે; માનવચિત્ત બધાનો તાગ પામી શકતું નથી; એ ધીરજપૂર્વક અભિવ્યક્તિ માટે પ્રતીક્ષા કરે છે, જ્યારે તેનો આવિર્ભાવ થાય છે ત્યારે તે વધુ વિશદ બને છે. પણ રિલ્કેની દૃષ્ટિએ માત્ર સ્મૃતિ હોવી અનિવાર્ય નથી. જ્યારે એની માત્રા વધવા માંડે ત્યારે એને વિસારે પાડવાની શક્તિ પણ હોવી જોઈએ. એ કવિચિત્તમાં સભાન સ્તરે જોવા મળતી નથી એટલું જ; બાકી તો એ ચિત્તમાં ઢબુરાઈને પડેલી જ હોય છે, એ તેમની જાતે ફરી પ્રગટી ઊઠે એ માટે ધીરજ કેળવતાં શીખવું જોઈએ. આ સ્મૃતિઓ આપણી કાયામાં લોહી સાથે લોહી બની જાય, આપણાથી અભિન્ન બની જાય એ પણ અનિવાર્ય છે; પછી કોઈ વિરલ ક્ષણે કાવ્ય પ્રગટે છે.

એલિયટને પણ કૈંક આ પ્રકારનો પ્રશ્ન થાય છે. જીવનમાં આપણે કેટલું બધું જોઈએ છીએ, સાંભળીએ છીએ, અનુભવીએ છીએ : આ બધાંમાંથી કેટલાંક ચિત્રો કેવાં ભાવસભર બનીને પ્રગટી ઊઠે છે ! પંખીનું કૂજન, સમુદ્રના પાણીમાંથી ઉછાળો મારતી માછલી, કોઈ પુષ્પની ગંધ, જર્મનીના પર્વતીય વિસ્તાર પરની કોઈ વૃદ્ધા, ફ્રાન્સના કોઈ નાનકડા સ્ટેશન પરની રેસ્તોરાંમાં બેઠેલા અને કાચની બારીમાંથી દેખાતા પત્તાં રમતા મવાલીઓ: આ બધી સામગ્રીમાંથી કઈ મૂલ્યવાન હશે તેની આપણને તો ખબર નથી. આ બધું અથવા એમાંથી કશુંક સર્જનપ્રક્રિયામાં કામ લાગી જતું હોય છે.[10] અન્યત્ર પણ આ મુદ્દો એલિયટ છેડે છે. કવિચિત્ત જ્યારે સંપૂર્ણ પરિપક્વ હોય છે ત્યારે તે સાવ ભિન્ન ભિન્ન અનુભવોને સતત સંયોજિત કરવાનો પ્રયત્ન કરે છે; સામાન્ય માનવીનો અનુભવ અરાજક, અતંત્ર, ખંડિત હોય છે. સામાન્ય માનવી કોઈ પુસ્તક વાંચે અને પ્રેમમાં પડે તો આ બે અનુભવોને સાંકળી શકતો નથી; જ્યારે કવિ આ પ્રકારના કે ટાઈપરાઈટરનો અવાજ અથવા રસોઈની સોડમ જેવા સાવ જુદા અનુભવોને સમન્વિત કરી શકે છે અને એમાંથી એક સાવ જુદા જ અનુભવને ઘાટ આપી શકે છે. આમેય કવિઓ બે ભિન્ન પ્રકારનાં જગતને એકબીજાની પડછે યોજતા આવ્યા જ છે. એ રીતે જોઈએ તો કવિ મૂર્ત અને અમૂર્ત જગતને સાંકળે છે એવી ભૂમિકા કૉલરિજે સ્પષ્ટ કરી હતી. કવિ જ્યારે વિચાર જેવા અમૂર્ત તત્ત્વની અભિવ્યક્તિ કરવા માગતો હોય ત્યારે વિચારને વિચાર તરીકે કવિતામાં તો રજૂ કરી શકતો નથી.

કાવ્યમાં વિચારના સ્થાન વિશે વાલેરીની સાથે સાથે એલિયટ પણ વિચારે છે. જેવી રીતે કોઈ ચિંતક વિચારો ધરાવે છે એવી જ રીતે શું કવિ વિચારો ધરાવી શકે ? વળી જ્યારે કાવ્યમાં એ કોઈક પ્રકારનું ચિંતન રજૂ કરે ત્યારે એમાં તેને શ્રદ્ધા હોવી શું જરૂરી છે ? કે પછી અન્ય સામગ્રીની જેમ જ તેણે એનો સામગ્રી તરીકે વિચાર કરવાનો ? વળી ભાવક પણ એ કાવ્ય સારી રીતે માણવા માગતો હોય તો શું એ ચિંતનમાં તેને પણ શ્રદ્ધા હોવી જરૂરી છે ?

આ પ્રશ્નોનો ઉત્તર નવ્ય વિવેચકોના એક સમર્થ પ્રતિનિધિ ક્લીન્થ બ્રુક્સે તો આપ્યો જ છે. રૂપરચનાવાદના પુરસ્કર્તાઓ તો કોઈ પણ વૈચારિક સામગ્રીને બીજી સામગ્રીની જેમ જ સ્વીકારવાની તરફેણમાં હતા. ભાવક તરીકે એમનો વિચાર બીજી કોઈ રીતે કરવાનો જ ન હોય. પરંતુ જ્યારે આપણે પ્રાચીન કે મધ્ય કાળમાં જઈએ છીએ ત્યારે ત્યાં પરિસ્થિતિ આવી ન હતી. એ કવિ પોતાના કથયિતવ્યમાં પણ વિશ્વાસ રાખતો હતો. ભક્તિમાર્ગી, જ્ઞાનમાર્ગી કવિતા આનું ઉત્તમ ઉદાહરણ છે. આધુનિક સમયમાં અતિવાસ્તવવાદી, અસ્તિત્વવાદી સર્જકોએ જે સામગ્રીનો ઉપયોગ કર્યો હતો એમાં એમની પૂરેપૂરી નિસબત પ્રગટ થતી હતી. આ સર્જકોને મન કવિ તરીકેની વ્યક્તિતા અને એક મનુષ્ય તરીકેની વ્યક્તિતા વચ્ચે કોઈ ભેદ નથી. એ રીતે 'સંપૂર્ણ માનવી'ની વિભાવના સિવાય બીજી કોઈ વિભાવના તેઓ સ્વીકારવા તૈયાર ન હતા.

એલિયટે જે રીતે પ્રશ્નો ઊભા કર્યા તેના પરથી લાગે છે કે કથયિતવ્ય/સામગ્રી અને

રૂપરચના વિશે તેઓ જુદી રીતે વિચારે છે. રૂપરચનાના અતિરેકી પ્રસારને કારણે કથયિતવ્યને નગણ્ય માનવાની પ્રણાલી ઊભી થઈ હતી. 'કવિ શું કહેવા માગે છે એ મહત્ત્વનું નથી એ કેવી રીતે કહે છે એનું જ મહત્ત્વ છે.' - આવાં વાક્યો વિવેચનામાં ઠેરઠેર જોવા મળતાં હતાં. એલિયટ આ વિશે કશીય સંદિગ્ધતા વિના કહે છે :'સામગ્રી વિનાના આકારનો કે આકાર વિનાની સામગ્રીનો વિચાર જ વાસ્તવમાં ભ્રમણા છે; જો આપણે કોઈ કાવ્યની સામગ્રીની ઉપેક્ષા કરીએ છીએ તો એના આકારને માણવામાં નિષ્ફળ જઈએ છીએ અને જો આકારની ઉપેક્ષા કરીએ છીએ તો આપણે સામગ્રીને સમજ્યા જ નથી એમ માનવું પડે.'[11]

એલિયટના વિચારોમાં ક્યાંક વિરોધાભાસ જોવા મળશે. તેમણે પોતે કબૂલ્યું પણ છે કે જુદે જુદે સમયે લખાયેલા વિવેચનાત્મક નિબંધોમાં આવા કેટલાક વિરોધાભાસ પ્રવેશ્યા છે. એક સ્થળે તો તેમણે કહ્યું હતું કે મહાન કવિતા જીવનના ઊંડાણમાંથી જ પ્રગટે. બીજા શબ્દોમાં મહાન કવિએ વર્ણનની સાથે દર્શનની ભૂમિકાનેય ગૂંથી લેવી જોઈએ. પરંતુ અન્યત્ર[12] કવિ અને ફિલસૂફનાં વ્યક્તિત્વ અલગઅલગ હોય છે એવી રજૂઆત કરે છે ! આપણા સમયમાં માર્લો પોન્તિએ કહ્યું છે કે અત્યારે ફિલસૂફીએ ટકી રહેવું હશે તો સાહિત્ય તરીકે જ ટકી શકશે. વળી, સાર્ત્ર, કામ્યૂ જેવા સર્જકો તો ચિંતકો હતા અને તેમની આ લાક્ષણિકતાએ સર્જન અને વિવેચનને પરસ્પર પ્રભાવિત કર્યા છે. પ્રશ્ન એ છે કે કોઈ કવિ ફિલસૂફી ઉછીની લાવી શકે ? ત્રીસીના કવિઓ માટે ગુજરાતી વિવેચનામાં કહેવાયું હતું કે આ કવિઓ ગાંધીજી, માર્ક્સ, રવીન્દ્રનાથ પાસેથી ઘણું ઉછીનું લઈને બેઠા હતા. પણ આ બધી વૈચારિક સામગ્રીને બીજી બધી સામગ્રીની જેમ પ્રયોજી શકાય. અંગ્રેજ કવિ શૅલીએ ફિલસૂફો પાસેથી વિચારો લીધા હતા. શૅક્સપિયરમાં એવી કોઈ દાર્શનિક પીઠિકા જોવા નથી મળતી અને તેમ છતાં એની નાટ્યકૃતિઓ શ્રેષ્ઠ નીવડી.

આ દર્શનને સામગ્રી, કથયિતવ્યના ભાગ રૂપે સ્વીકારવું કે નહીં એ પ્રશ્ન થાય. દર્શનને કારણે કવિતા મહાન બને ખરી ? એલિયટ અવારનવાર કવિતા અને મહાન કવિતા વચ્ચે ભેદ પાડે છે; ટેનિસનના નિમિત્તે તેઓ કહે છે : મહાન કવિમાં ત્રણ વાનાં હોવાં જોઈએ. વિપુલતા, વૈવિધ્ય અને નિતાંત નિપુણતા.[13] આ જ વાતને જરા જુદી રીતે 'ધર્મ અને સાહિત્ય'[14] નામના લેખમાં મૂકી આપે છે.

ટી.એસ.એલિયટે કવિતા એટલે જીવનસમીક્ષા એમ કહેનારા અને એમાં અનન્ય શ્રદ્ધા રાખનારા મેથ્યુ આર્નલ્ડની ટીકા કરી છે, પણ ઘણી વખત તે પોતે સાહિત્યની ચર્ચા નૈતિક, સાંસ્કૃતિક સંદર્ભોમાં કરે છે. કોઈ ચોક્કસ નૈતિક કે દાર્શનિક દૃષ્ટિબિંદુથી લખાયેલા વિવેચન દ્વારા સાહિત્યવિવેચને સંપૂર્ણતા પ્રાપ્ત કરવી જોઈએ એવા એલિયટના આગ્રહને કેવી રીતે ન્યાય્ય ઠેરવવો એ પ્રશ્ન થાય. કદાચ વિવેચનના ક્ષેત્રને વિશાળ બનાવવાનો આશય આ પ્રકારના આદેશ પાછળ હોવો જોઈએ. વળી, જે યુગમાં નૈતિક, દાર્શનિક ખ્યાલો બાબતે સર્વસંમતિ હોય તે યુગમાં જ સાહિત્યવિવેચન મૂલ્યવાન બની શકે એમ કહેતી વખતેય સાંસ્કૃતિક એકતા વિના બીજું બધું નકામું છે એવી દૃઢ માન્યતા જ રહેલી છે.

પરંતુ સાંસ્કૃતિક વૈવિધ્ય ભૂતકાળમાં પુષ્કળ માત્રામાં હતું ત્યારે શું સાહિત્યવિવેચન મૂલ્યવાન ન હતું ? અને આજે પણ એવું વૈવિધ્ય પાર વિનાનું છે જ.

નર્યા રૂપરચનાવાદી વિવેચકો પણ ઘણી વાર કૃતિમાં પરિમાણની બૃહદ્દતા પર ભાર મૂકતા હોય છે : હર્બર્ટ રીડ, સ્ટીફન પીપર જેવાનાં નામ અહીં ગણાવી શકાય. એલિયટ પણ આ જ ધારાના વિવેચક છે. સાહિત્યને માત્ર સાહિત્યિક સંદર્ભોમાં જ મૂલવનારી વિવેચના સામે કેટલાકને વાંધો છે. એલિયટના અતિ ખ્યાત સૂત્રમાં આ જ વાત જોવા મળશે :'સાહિત્યની મહાનતા માત્ર સાહિત્યિક ધોરણોથી નિયત કરી શકાય નહિ. તેમ છતાં આપણે યાદ રાખવું જોઈએ કે કોઈ કૃતિ સાહિત્યકૃતિ છે કે નહીં તે તો માત્ર સાહિત્યિક ધોરણોથી જ નિયત કરવામાં આવે છે.'[૧૫]

'ધ મોડ ઑફ એક્ઝિસ્ટન્સ ઑફ અ વર્ક ઑફ આર્ટ'ના લેખક રોમન ઇન્ગાર્ડનની વિચારણા પણ કૈંક આવી છે. સાહિત્યકૃતિને તેમણે અનેકથરી રચના તરીકે ઓળખાવી હતી. કોઈ પણ કવિ જો કવિપદને સાર્થક કરવા માગતો હોય તો તેણે ધ્વનિગત, અર્થગત અને કલ્પન-પ્રતીક-અલંકાર સુધીના થરે તો પહોંચવું જ રહ્યું. ત્યાર પછીનાં બે થર સંસ્કૃતિ અને તત્ત્વચિંતન - સુધી માત્ર મહાન કવિતા જ વિસ્તરતી હોય છે. બીજી રીતે કહેવું હોય તો કહી શકાય કે પહેલાં ત્રણ થર 'વર્ણન'ને આવરી લે છે. સ્વાભાવિક છે કે બધી જ કાવ્યકૃતિઓ આ છેલ્લાં બે થર સુધી ન વિસ્તરે; સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રમાં જે લક્ષણા, વ્યંજનાનો આગ્રહ રાખવામાં આવ્યો છે તે ત્રીજા થરે જોવા મળે, એટલે ત્યાં સુધી પહોંચતી રચના કાવ્યકૃતિ તો બનવાની જ.

આધુનિક કળામીમાંસા કે કાવ્યમીમાંસાના સન્દર્ભે દુર્બોધતા અને એને નિમિત્તે સંક્રમણના પ્રશ્નો અવારનવાર ઉપસ્થિત કરવામાં આવ્યા છે. પરંપરાથી અલગ પડવાને કારણે, પોતાનું નોખું કાવ્યશાસ્ત્ર હોવાને કારણે, યેટ્સ, માલાર્મે જેવા કવિઓની કાવ્યસૃષ્ટિ અંગત પ્રતીકોથી ઊભરાતી હોવાને કારણે; તથા આ સમયના કેટલાક પ્રશ્નોને કારણે આધુનિક સાહિત્ય દુર્બોધ બન્યું છે. દુર્બોધતા આધુનિક સાહિત્ય કે કળાનું એક વૈકલ્પિક લક્ષણ છે - એક માત્ર લક્ષણ કે અનિવાર્ય લક્ષણ નથી. એલિયટ પહેલેથી એમ માનતા આવ્યા હતા કે આપણા સમયમાં સાહિત્ય દુર્બોધ જ હોય. અહીં દુર્બોધ સંજ્ઞા કેટલાક પ્રશ્નો ઊભા કરે છે. કેટલાક સર્જકો એક જ સમયગાળાના હોવા છતાં, એક જ યુગચેતના ધરાવતા હોવા છતાં એકની સર્જનામાં દુર્બોધતા જોવા મળશે, જ્યારે બીજાની સર્જનામાં દુર્બોધતા જોવા નહીં મળે. દા.ત. અર્નેસ્ટ હેમિંગ્વેની વાર્તાઓમાં એના સમકાલીન વિલિયમ ફૉકનરની વાર્તાઓમાં જોવા મળતી દુર્બોધતા નથી. આનો અર્થ એ નથી કે હેમિંગ્વે સમાધાન કરીને લખનારા સર્જક છે અથવા તેમની વાર્તાઓ ઉત્તમ નથી. પરંતુ એક વાત એ યાદ રાખવાની કે અ-દુર્બોધતા નકારાત્મક સાહિત્યિક મૂલ્ય નથી. હેમિંગ્વેની રચનાઓ વાચ્યાર્થના સ્તરે દુર્બોધ નથી એનો અર્થ એવો નથી કે એની વિશિષ્ટતા તરત જ પમાઈ જાય છે. એ વાર્તાઓની રચનારીતિ સંકુલ તો છે જ.

પરાપૂર્વથી સર્જકોને નવીનતા માટે આકર્ષણ રહ્યું છે. આ નવીનતાએ સારાં અને માઠાં બંને પરિણામો આણ્યાં છે. વળી, કેટલાક ભાવકોનો પૂર્વગ્રહ પણ અહીં કામ કરી રહ્યો છે. આધુનિક સાહિત્ય તો દુર્બોધ જ હોવું જોઈએ એવી માન્યતાને વિહરવા માટે પૂરો અવકાશ મળ્યો. સર્જકે આવાં ભયસ્થાનોમાંથી ઊગરવાનું રહે.

આ પ્રશ્ને એલિયટ થોડી સંદિગ્ધ ભૂમિકા ધરાવતા લાગશે. જે ભાવકો કાવ્યમાંથી અર્થ તારવવા માગતા હોય તેમને તો 'લૅમનસ્ક્વીઝર ' તરીકે ઓળખાવ્યા છે. વળી, જેવી રીતે ચોર ભસતા કૂતરાને શાંત રાખવા માટે માંસનો ટુકડો ધરે એમ કવિએ અર્થ, અર્થની માગણી કરતા વિવેચકો માટે થોડા ટુકડા ધરવા જોઈએ એવો કટાક્ષ કર્યો છે પણ એ તેમની કામચલાઉ અને અંગત માન્યતા લાગે છે. કવિએ ગદ્ય પાસેથી ઘણું બહુ શીખવાનું છે એમ કહેનાર એલિયટ સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહે છે કે કવિ શક્ય એટલી માત્રામં વિશાળ અને વૈવિધ્યસભર વર્ગ માટે લખે છે.[૧૬] એ પોતે તો અભણ શ્રોતાઓને પસં કરતા હતા. એવા શ્રોતાઓ એક રીતે જોવા જઈએ તો નિરાવરણ, આડંબરહીન, જ્ઞાનભારહીન અર્થાત્ સાવ હળવા હોય છે. તેમની સંવેદના આદિમ સંવેદના સાથે ઘરોબ ધરાવે છે. પરિણામે કવિ અને શ્રોતા વચ્ચે સંવાદ ખૂબ સારી રીતે થાય છે. એલિય આ બધાં કારણો આપ્યાં નથી પણ આ અને આવાં બીજાં કારણોનું અનુમાન કરી શકાય

એલિયટના કાવ્યવાચનના સંદર્ભે એક કિંવદન્તિ જેવી ઘટના જાણીતી છે. કોઈક પ્રસં એના કાવ્યવાચનના કાર્યક્રમમાં બહુ મોટી સંખ્યામાં શ્રોતાઓ ઉપસ્થિત હતા. તરત કોઈ વિવેચકે ટકોર કરી કે એલિયટની કવિતાને શું થયું છે કે આટલા બધા લોકો ભેગ થયા. ટૂંકમાં એવી માન્યતા પ્રવર્તે છે કે કવિતા સમાજની એકેએક વ્યક્તિ માટે હોત નથી. નવલકથાનું સ્વરૂપ મનોરંજનાત્મક, અનુકરણાત્મક હોવા છતાં એનો વાચ સમાજના છેવાડાનો માણસ નથી. એલિયટની દૃષ્ટિએ તો વર્તમાન સંસ્કૃતિ અઢળ વૈવિધ્યપૂર્ણ છે, સંકુલ છે. જો એ વિશુદ્ધ સંવેદના પર અસરકારક બનવું હોય તો વૈવિધ્યપૂ અને સંકુલ પરિણામો પ્રગટાવવાં પડે. આ કવિતા સંકેતાર્થો અને સંદિગ્ધતાઓનો ઉપયો કરવાની જ. એલિયટની જ પોતાની રચનાની વાત કરીએ તો 'ધ વેસ્ટ લૅન્ડ' અભ માણસો કેવી રીતે માણી શકવાના હતા ?

આમાંથી કોઈ એવું તારણ કાઢવા લલચાય કે આધુનિક સાહિત્યની તુલના પ્રાચીન-મધ્યકાલીન સમાજમાં સાહિત્યનો ભાવક વર્ગ વિશાળ હોવો જ જોઈએ એલિયટ ડ્રાયડનનું દૃષ્ટાંત આપીને જણાવે છે કે તેણે આખી પ્રજા માટે નહીં પ સમાજના એક નાના વર્ગ માટે નાટકો લખ્યાં હતાં, પરંતુ ક્યારેક કવિ પોતાની જાત એવા યુગમાં જુએ જ્યારે સત્તા સાવ નાનકડા વર્ગ પૂરતી સીમિત હોય અને એ એ રીતે બળવાન બનેલી હોય કે એ વર્ગ સમગ્ર સમાજનું પ્રતિનિધિત્વ કરતો લા આવું બને ત્યારે એ વર્ગના લોકોની રુચિ સંતોષાય અને સમાજના બીજા વર્ગ મૂગા બેસી રહેવું પડે. એના પ્રત્યાઘાતરૂપે સાવ જુદા-પ્રકારનું સાહિત્ય રચાવા મ અને એ સાહિત્ય સમાજના પેલા મુખ્ય પ્રવાહના સૌન્દર્યશાસ્ત્રથી ઊફરું પુરવાર થા

રંતુ આ વર્ગવર્ચસ્‌ની વાત બાજુ પર રાખીએ. કવિ સમક્ષ પ્રશ્ન થાય કે કોને માટે લખવું ' એલિયટ થોડી વધુ ચોખવટ આ સંદર્ભે કરવા માગે છે. જે શૈલી લોકપ્રિય હોય એવી ૌલીમાં લખવું એ એક વાત છે અને ધીમે ધીમે પોતાનું સર્જન લોકપ્રિય થાય એ બીજી ાબત છે. પહેલા પ્રકારનો કવિ એલિયટની દૃષ્ટિએ તો વિદૂષક ગણાય અને બીજા પ્રકારનો વિ પોતાની કવિતા લોકપ્રિય થાય એવા સમાજની કલ્પના કરે છે.

કોઈ દલીલ કરી શકે કે સમાજમાં બહુ ઓછા લોકોની રુચિ કેળવાયેલી હોય), એટલે મોટા ભાગનો સમાજ કાવ્યથી, કળાથી દૂર રહેતો હોય છે. એલિયટ ચિના પ્રશ્નને જુદી રીતે જુએ છે. કોઈ વ્યક્તિની કાવ્યરુચિને એની બીજી બધી ચિઓ સાથે સંબંધ કેટલો ? કાવ્યરુચિને બીજા રસરુચિથી અલગ પાડી જ ન શકાય ેમ એલિયટ તો સ્પષ્ટપણે માને છે.[૧૭]

આનો સાદો અર્થ એ થયો કે કાવ્યરુચિ, ચિત્રરુચિ, સંગીતરુચિ બીજી બધી રુચિઓ ાથે સંકળાયેલી છે. એ કાવ્યરુચિ આપણા અન્ય રસ વગેરેને પ્રભાવિત કરે છે. ાહી કેટલાક પ્રશ્નો ઊભા થાય. સંગીતમાં પ્રશિષ્ટ સંગીત પ્રત્યે રુચિ ધરાવનાર ાને ઘોંઘાટિયા સંગીતને ભાંડનાર ભાવકની કાવ્યરુચિ પ્રશિષ્ટ કાવ્યને તિરસ્કારતી ાને પ્રયોગશીલ કાવ્યોને આવકારતી હોય તો ? ઉત્તમ કવિતાચાહક વસ્ત્રપસંદગીમાં ાવ સામાન્ય કક્ષાનાં વસ્ત્ર પસંદ કરતો હોય તો ? એટલે અહીં પણ કહેવું જોઈએ આને પ્રમાણભૂત નિયમ તરીકે સ્વીકારવા જતાં કેટલાક પ્રશ્નો ઉપસ્થિત થશે.

* * *

નાટક એ અઘરો કાવ્યપ્રકાર મનાયો છે. પોતાની સર્જકતાની કસોટી કરવા માગતા ણા બધા કવિઓ નાટક પર હાથ અજમાવી જુએ છે. પરંતુ નાટક વિશે કોઈ પણ કારની ચર્ચા કરતી વખતે એક વાત યાદ રાખવી જોઈએ કે આ માત્ર કાવ્યનો કાર નથી, તે એક આગવો કળાપ્રકાર છે. એમાં માધ્યમ તરીકે ભલે ભાષાનો યોગ કરવામાં આવતો હોય પરંતુ નાટકનું માધ્યમ રંગમંચ પર પ્રસ્તુત થતો સર્વ કારનો અભિનય છે. આ વાત ન સ્વીકારવા જતાં ઘણા બધા અપ્રસ્તુત પ્રશ્નો ઊભા ા હોય છે. એલિયટની મહત્ત્વાકાંક્ષા પદ્યનાટક સર્જવાની હતી. એલિયટ ાનાટકની સમસ્યાઓ વિશે ઘણું બધું જાણે છે. ઉત્તમ પદ્યનાટકો તેમણે વાંચ્યાં ા છે. આમ છતાં તેમની કીર્તિ પદ્યનાટકો ઉપર નહી પરંતુ તેમની કવિતા પર ભ્યત્વે આધાર રાખે છે. પદ્યનાટકમાં આવતું પદ્ય સુશોભનાત્મક નથી એમ બીજા ા વિવેચકોની જેમ એલિયટ પણ માને છે; એવી જ રીતે ગમે તેટલી સુંદર કવિતાને ટ્યાત્મક ઘાટમાં ઢાળવાથી તે નાટક બની ન જાય. કાવ્ય અને અલંકારને જેવી ી સામાન્ય રીતે અલગ અલગ માનવામાં આવતા નથી તેવી રીતે નાટક અને ંકાર પણ અલગ અલગ નથી એમ એલિયટ સ્વાભાવિક રીતે સ્વીકારી લે છે. ટકમાં ધારો કે પદ્ય પ્રયોજવામાં આવે તો તેને માટે એક સાદી કસોટીનો માપદંડ

એલિયટ આપે છે. પદ્યનાટકના શ્રોતાઓને એવો ખ્યાલ ન આવવો જોઈએ કે તે પદ્ય સાંભળી રહ્યો છે, અર્થાત્ એ પદ્ય ગદ્યની નજીકનું, બોલાતી ભાષાની નજીકનું હોવું જોઈએ.

આના પરથી જ એક બીજો મુદ્દો એલિયટ વિકસાવે છે. પદ્યમાં ગદ્યનાં લક્ષણો હોવાં જોઈએ. આનો અર્થ એ થયો કે કાવ્યબાની કવિતાની કક્ષાએ જઈ પહોંચે ત્યાં સુધીમાં બોલાતી ભાષા સાથે એનું સાયુજ્ય સિદ્ધ થઈ જવું જોઈએ. હવે જો બોલાતી ભાષા સાથે જીવાતા જીવનની વાત સાંકળી લઈએ તો એવું સમજાય કે કાવ્યના વિષયવસ્તુઓ અને કલ્પન-અલંકાર આધુનિક માનવજીવનની ઘટનાઓ સુધી વિસ્તરવાં જોઈએ. જે સામગ્રી સામાન્ય રીતે કાવ્યમાં ઢાળી ન શકાય, જે શબ્દો અત્યાર સુધી કાવ્યમાં આણવામાં આવ્યા ન હોય એ બધાને કાવ્યમાં લઈ આવવાનો પુરુષાર્થ કરવો જોઈએ. એલિયટે પોતાની કાવ્યરચનાઓમાં આ પ્રકારની ભાષાનો ઉપયોગ કરી બતાવ્યો છે.

આનો એવો અર્થ કાઢી ન શકાય કે કાવ્યની બાની સાવ નવી હોવી જોઈએ. પરંપરાના અભ્યાસે એલિયટની ઐતિહાસિક સૂઝને ખાસ્સી વિકસાવી હતી. સામાન્ય ઇતિહાસ - સંસ્કૃતિના તથા સાહિત્ય-ઇતિહાસના વિચારવિમર્શને કારણે તેમને એટલો તો ખ્યાલ આવ્યો જ હતો કે જીવનની જેમ સાહિત્યમાં પણ આપણને સતત ક્રાંતિના તબક્કાઓ જોવા મળતા નથી. જો દરેક પેઢીના કવિઓ કાવ્યબાનીને બોલાતી ભાષાની છેલ્લામાં છેલ્લી લઢણો સુધી લઈ આવે તો એક મહત્ત્વની કામગીરી અદા કરવામાં કવિતા ચૂકી જાય. કવિતાએ જે તે સમયની કાવ્યબાનીને વિશુદ્ધ બનાવવી જોઈએ અને સાથે સાથે એને એકાએક પરિવર્તિત થતી અટકાવવી જોઈએ.

* * *

કાવ્યવિવેચનમાં પહેલેથી જ કાવ્યજગતની સ્વતંત્રતાનો સ્વીકાર કરવામાં આવ્યો છે, પરંતુ આ સ્વતંત્રતા કોઈ પણ સંજોગોમાં સ્વચ્છંદતામાં તો પરિણમવી ન જોઈએ. આ સંભવિત સ્વચ્છંદતાને રોકવા માટે, સર્જનાત્મક વાતાવરણના પોષણ માટે વિવેચનની અનિવાર્યતા હમેશા વરતાયા કરી છે. વિવેચન સંજ્ઞા હેઠળ અનેક પ્રકારની વિવેચનાઓ થતી રહી છે. આને કેન્દ્રમાં રાખીને એલિયટ 'ટુ ક્રિટીસાઈઝ ધ ક્રિટીક' નામના નિબંધમાં વિવેચકોના જુદા જુદા પ્રકારોની ચર્ચા કરે છે. તેમની દૃષ્ટિએ કેટલાક વિવેચકો વ્યવસાયી વિવેચકો હોય છે. દા.ત. સેઈન્ટ બવ. તેઓ ભૂતકાળમાં સર્જક હોય અને ત્યાં તેમને ઓછી સિદ્ધિ સાંપડી હોય એમ બની શકે. કેટલાક વિવેચક સાહિત્યનું પ્રચારકાર્ય કરી રહ્યા હોય છે. ભુલાઈ ગયેલા સર્જકો વિશે તેઓ વારનવાર લખતા રહે છે. એલિયટે પોતે મૅટાફિઝીકલ કવિઓનો પ્રચાર કર્યો હતો. કેટલાક વિવેચકો શૈક્ષણિક પ્રયોજનોને ધ્યાનમાં રાખે છે. તેઓ કોઈ એક જ સર્જક પર પોતાનું ધ્યાન કેન્દ્રિત કરે છે. ક્યારેક સાહિત્યના કોઈ વાદ વિશે તેઓ લખે

છે. જ્યારે કેટલાક વિવેચકો પોતાના સર્જન વિશે વિચારતા હોય છે અને એના અનુસંધાનમાં એ સર્જનને લગતા પ્રશ્નોનો વિચાર કરતા હોય છે.

એલિયટે પોતે જે વિવેચના કરી તે તો પોતાના સર્જન દરમ્યાન જે જે પ્રશ્નો તેમને મૂઝવતા ગયા તેમને વિશેના ચિંતનને પરિણામે જન્મેલી હતી. વળી, જેવી રીતે દોસ્તોઍવ્સ્કી, ચાર્લ્સ ડિકન્સ જેવા સર્જકોએ આર્થિક મુશ્કેલીઓ હલ કરવા નવલકથાઓ લખી હતી તેવી રીતે કેટલીક વાર એલિયટે પણ પોતાની આર્થિક વિટંબણાઓ દૂર કરવા વિવેચન લખ્યું હતું. એ સર્જકોએ પોતાના સર્જન પરત્વે જેવી રીતે નિષ્ઠા બતાવી હતી તેવી રીતે એલિયટે પોતાના સર્જનની આડપેદાશ રૂપ કે આર્થિક બોજમાંથી મુક્ત કરાવતી વિવેચનાને ગંભીરતાથી ઘટાવી હતી.

તેમની વિવેચનાએ ક્યારેય વિવેચકને માત્ર 'કૃતિસમીક્ષક' તરીકે જોયો નથી. સર્જકની જેમ વિવેચક પણ નિષ્ઠાપૂર્વક પરંપરાને અને સમકાલીન સંદર્ભને કેન્દ્રમાં રાખે છે. એની નજર સાહિત્યની ગતિવિધિ પર હોવી જોઈએ. સાહિત્યરુચિમાં આવતા પરિવર્તનને નિયમનમાં રાખવાનું કાર્ય વિવેચકે બજાવવું જોઈએ. જ્યારે યંત્રના દાંતા ખોટકાઈ પડે છે ત્યારે ભૂતકાળની પેઢીના રુચિદાસ્યનો પ્રભાવ વિસ્તરે. આવે વખતે અત્યંત નિર્દયતાથી આખા યંત્રના ફુરચેફુરચા છૂટા પાડી નાખવા જોઈએ અને નવેસરથી એનું સંયોજન કરવું જોઈએ. જ્યારે દાંતા એકદમ આગળ સરકવા માંડે ત્યારે નવીનતાની બોલબાલા વરતાવા માંડે. આવે વખતે યંત્ર અટકાવી દેવું જોઈએ અને એના ઢીલા પડી ગયેલા ભાગોને સખત રીતે જોડી આપવા જોઈએ. આ રીતે જોઈશું તો જે રૂઢિચુસ્તો છે તેઓ તો કોઈ પણ નવીનતાનો અસ્વીકાર કરશે અને પ્રગતિવાદીઓ જે કંઈ ન સમજાય તે બધાને બિનલોકતાંત્રિક તરીકે ઓળખાવશે.

આધુનિકતાના એક મોટા પુરસ્કર્તા હોવા છતાં આ સાહિત્ય સામે એલિયટને ઘણો મોટો વાંધો હતો. આ સાહિત્ય આપણી અત્યન્ત મૂળભૂત અને મહત્ત્વની સમસ્યાઓ, માન્યતાઓ વિશે કાં તો અજાણ છે કાં તો એમનો અસ્વીકાર કરે છે. આને પરિણામે તે પોતાના વાચકોને જીવન ટકે ત્યાં સુધી એમાંથી જે પ્રાપ્ત થઈ શકે તે પ્રાપ્ત કરી લેવા પ્રોત્સાહન આપે છે. જીવનના કોઈ પણ અનુભવનો અસ્વીકાર નહીં કરવા કહે છે. આ જગતમાં માત્ર નજીવા લાભ પ્રાપ્ત કરવા માટે તેમના જીવનનો ભોગ આપવા પણ કહે છે. આપણા સમયમાં જે ઉત્તમ લખાયું છે એ તો આપણે વાંચવાના જ છીએ પણ સાથે સાથે આપણી માન્યતાઓને આધારે, આપણા સિદ્ધાંતોને આધારે એનું સતત મૂલ્યાંકન કરતાં રહેવું જોઈએ. આધુનિક સર્જકો અને વિવેચકો જે સિદ્ધાંતો વિશે ચર્ચાવિચારણા કરે છે એને જ અનુસરવાની વૃત્તિ ટાળવી જોઈએ.

એલિયટની આ માન્યતા હવે અનુઆધુનિકતાના પરિપ્રેક્ષ્યમાં ફરી ચકાસ જોઈએ. આધુનિકતાના જ વિસ્તરણ તરીકે ઓળખાવાયેલા અનુઆધુનિકતાવાદની ઘણી માન્યતાઓ આધુનિકતાવાદથી જુદી પડતી લાગશે.

આના સન્દર્ભે એક બીજો મુદ્દો પણ જોવા જેવો છે. આધુનિકતાની એક મહત્ત્વની લાક્ષણિકતા પ્રયોગશીલતા લેખાઈ છે. જોયૂસ, પાઉંડ, પ્રૂસ્ત, બૅકૅટ જેવા સર્જકો જે પ્રકારના પ્રયોગો કરે છે એ વાત જુદી અને કશુંક આઘાતજનક, શૈલીકેન્દ્રી, અનુકરણાત્મક કરવું એ વાત જુદી. આ બંને વચ્ચેના ભેદ એલિયટ પારખી શક્યા હતા. જે કવિઓ પોતાની સર્જક તરીકેની કારકિર્દી દરમ્યાન વિકસવા માગતા હોય એ કવિઓ વિકસતા હોય છે, પરિવર્તન સિદ્ધ કરતા હોય છે, પણ આવું કયા કવિઓના સન્દર્ભે ? એલિયટે એક સ્થળે કરૉલી વાતનો નિર્દેશ આગળ જોઈ ગયા છીએ કે જે કવિ પચીસ વર્ષ પછી પણ કવિ તરીકે ટકી રહેવા માગતો હોય તેના પ્રશ્નો જરા જુદા પ્રકારના હોય છે. જેમ જેમ કવિ પરિપક્વ થતો જાય તેમ તેમ તે નવા વિચારવસ્તુઓ શોધતો જાય અથવા જૂના વિષયવસ્તુને નવી રીતે પ્રયોજતો જાય. આ પરિવર્તન પાછળ જીવનમાં જોવા મળતા પરિવર્તનને એલિયટ સાંકળે છે. જીવનમાં જેમ વય વધે તેમ આપણે જુદા જ જગતમાં જીવતા થઈએ છીએ અને સાથે સાથે એ જ જગતમાં રહીને બીજા માનવીઓ વિશે નવેસરથી વિચારીએ છીએ.

કાવ્યમાં આ પ્રકારનાં પરિવર્તનો લયપરિવર્તન, કલ્પનજગતમાં પરિવર્તન, રૂપનિર્માણની નવીનતા દ્વારા આણી શકાય. આનો અર્થ એ થયો કે જે સંર્જક ગંભીરતાથી પોતાની સર્જનપ્રવૃત્તિને લેખે છે તે આત્માનુકરણ ન કરે. સાથે સાથે જ આવા આત્માનુકરણમાંથી બચવા હવાતિયાં પણ ન મારે. માત્ર પોતાની કે બીજાની કુતૂહલવૃત્તિ સંતોષવા માટે કે માત્ર નવીનતા આણવા ખાતર કે કોઈને ચોંકાવી દેવા પરિવર્તનો આણવાનાં ન હોય. એલિયટની આ ચર્ચા પરંપરાથી ચાલી આવી છે. જ્યારે અમુક પ્રકારનાં પરિવર્તનો દ્વારા નહી જ રહી શકાય એમ સર્જકને લાગે ત્યારે જ એ યોગ્ય દિશામાં અને સારી રીતે આગળ વધશે.

કવિ રચનારીતિની સાથે સાથે નવા વિષયવસ્તુઓ પણ શોધતો જ રહેતો હોય છે. યુરોપના અને તેમાંય ખાસ કરીને પૂર્વ યુરોપના દેશોના ઘણા સર્જકોને વિષયવસ્તુઓ રાજકારણમાંથી મળી રહેતા હોય છે. આજે તો ઘણા બધા ચિંતકો કહેવા લાગ્યા છે કે રાજકારણથી પર કશું હોઈ ન શકે. રાજકારણને કારણે એવી કવિતા આપણું ધ્યાન વધારે ખેંચે એ વાત સાચી. પરંતુ કવિતા માત્ર એટલા જ માટે નથી વંચાતી. એવી સમસ્યાઓ જ્યારે નહીં હોય ત્યારે પણ કવિતા તો વંચાવાની છે અને તે એના કાવ્યત્વને કારણે.

કેટલીક વખત આવી પ્રાસંગિક રચનાઓને આપણે ઉતારી પાડીએ છીએ. એલિયટની દૃષ્ટિએ જ્યારે કોઈક પ્રકારના રાજકારણ સાથે આપણે સંમત ન થતા હોઈએ ત્યારે એ કવિતાને 'રાજકારણી' કહીને બાજુ પર મૂકવામાં આવે છે. મોટા ભાગના વાચકોને સામ્રાજ્યવાદ કે સમાજવાદની વાતો કવિતામાં નથી ગમતી. પરંતુ એક બીજી શક્યતાની વાત એલિયટ કરે છે. ધારો કે કોઈ કવિની રચનાઓમાં

યુગચેતનાનો સંસ્પર્શ જરાય ન વરતાતો હોય તો ? રાજેન્દ્ર શાહની કવિતામાં સમસામયિક વાસ્તવિકતા ક્યાંય દૃષ્ટિગોચર થતી નથી અને છતાં એમની કવિતા આસ્વાદ્ય છે. વળી, જે કવિઓએ પોતાની કૃતિઓમાં સમસામયિક વાસ્તવિકતાઓની વાત કાવ્યાત્મક રીતે ગૂંથી તેમની રચનાઓ વાસી થયેલી લાગતી નથી.

* * *

જેવી રીતે મિલ્ટન, શૅક્સપિયર('હેમ્લેટ'ના સંદર્ભે)ની ટીકા એલિયટે કરી તેવી રીતે મેથ્યુ આર્નલ્ડની ટીકા પણ કરી. એ નિમિત્તે વિવેચનના કેટલાક પ્રશ્નો તેમણે ઊભા કર્યા. સંસ્કૃતિ, ધર્મ-રાજકારણ, સમાજજીવન વિશે જેવી રીતે આર્નલ્ડે વિચાર્યું હતું તેવી રીતે એલિયટે પણ વિચાર્યું છે. સાહિત્યક્ષેત્રે અવારનવાર કટોકટીઓ આવી છે અને જ્યારે જ્યારે આવું બન્યું છે ત્યારે ત્યારે ચિંતકોએ એમાંથી માર્ગ શોધવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે. કેટલાક ચિંતકો આવી કટોકટીમાંથી બચવાના એક સાધન તરીકે સાહિત્યનો વિચાર કરે છે.

એલિયટ 'ધ યુઝ ઑફ પૉએટ્રી ઍન્ડ યુઝ ઑફ ક્રિટીસીઝમ'માં ચાર્લ્સ નોર્ટને ૧૮૬૯માં લખેલો એક પત્ર ટાંકે છે, એનો ભાવાર્થ કંઈક આવો છે :

યુરોપનું ભવિષ્ય લેખકને અંધકારમય લાગે છે, જાણે ઇતિહાસના કોઈ નવા જ તબક્કામાં પ્રવેશી રહ્યાની લાગણી થાય છે. કયા રાજકીય પક્ષ તૂટવાના છે અને એને કારણે હિંસા-રાગદ્વેષનું કેવું વાતાવરણ સર્જાશે એવી રાજકીય કટોકટી કરતાં સામાજિક કટોકટીનો ભય વિશેષ છે. આ સમયમાં જોવા મળેલાં આર્થિક સાહસો અને પ્રગતિઓ, અમર્યાદ સ્પર્ધાઓ, અસંયમી વ્યક્તિવાદ - આ બધાંને વિશે લેખકને શંકા છે; ઘણી વાર અમેરિકાની વાત તો બાજુ પર રાખો અને વર્તમાન યુરોપની સ્થિતિ વિશે વિચાર કરો તો પણ સમાજવ્યવસ્થા - ઉપલા વર્ગની અને નીચલા વર્ગની - ખરાબ છે; આ વાતાવરણમાં આપણે ઊભી કરેલી ઘણી સંસ્થાઓના વિનાશ માટે તોળાઈ રહેલાં પરિબળો સામે આ સંસ્કૃતિ ટકી શકશે ખરી કે પછી તેરસો વર્ષ પહેલાં જોવા મળેલ વિનાશ, પતન, વિધ્વંસ અને પુનરુત્થાનનો યુગ ફરી જોવા મળશે ? જો આવું હોય તો દુઃખી થવાને કોઈ કારણ નથી. જે કોઈ માનવી વર્તમાન સમાજને ઓળખે છે એને એટલું લાગે છે કે વર્તમાન સ્વરૂપમાં આ સંસ્કૃતિ જાળવવા જેવી નથી.[૧૮]

આર્નલ્ડના સમકાલીનોમાંના એક ચાર્લ્સ નોર્ટન હતા અને આર્નલ્ડને પણ આવી જ ચિંતા વધુ ઉત્કટ રીતે, બળવત્તર રીતે થઈ હતી. આ સંદર્ભમાં ચાર્લ્સ નોર્ટન અને મેથ્યૂ આર્નલ્ડની જેમ એલિયટનેય સૂર પુરાવવાનું મન થાય છે કે જે પ્રજા સાહિત્ય-કળા-સંસ્કૃતિના વારસાની ચિંતા નથી કરતી તે જંગલી બની જાય છે. સરમુખત્યારો કે આપખુદ શાસકો હમેશા પ્રજાને તેના વારસાથી વંચિત્ રાખે છે કારણ કે આવી જંગલી બનેલી પ્રજા ઉપર શાસન કરવું અતિ સરળ છે. તો હવે પ્રશ્ન એ થાય કે આવી જંગલી, બર્બર બની ગયેલી પ્રજા કેવા પ્રકારની કવિતા સર્જતી થશે ? આ

નવી પેઢી કાવ્ય પાસે કેવા પ્રકારની અપેક્ષા રાખતી થશે અને એ અપેક્ષા પ્રમાણે જો કવિતા નહીં જોવા મળે તો પરિણામ કેવું આવશે ? શું આપણે એમ કહી શકીએ કે દરેક પેઢી કવિતા પાસે જુદા પ્રકારની અપેક્ષા રાખતી હોય છે અને જો એ અપેક્ષા ન સંતોષાય તો પ્રજા કાવ્યવિમુખ બને છે અથવા એ પ્રજાની રુચિ સંતોષવા કવિઓ સમાધાન કરી સાવ સામાન્ય પ્રકારની કવિતા લખતા થાય છે ? આર્નલ્ડ સમાધાન કરીને કાવ્યનાં ધોરણો નીચે ઉતારવાની તરફદારી કરતા ન હતા. આમ છતાં એલિયટે આર્નલ્ડના આવા ગુણોની કદર કરી નથી. આર્નલ્ડની કાવ્યવિભાવના પાછળ તેનો યુગસંદર્ભ રહેલો છે એ વાત એલિયટ સમજ્યા હોવા છતાં મેથ્યુ આર્નલ્ડને શંકાનો લાભ આપતા નથી.

બીજી બાજુ કવિઓ સમાજથી, પ્રજાજીવનથી પર રહીને કાવ્યસર્જન કરે છે એ વાત એલિયટ સ્વીકારતા નથી. કારણ કે કોઈ પણ ભાષામાં કવિતા તો પ્રજાની વાણીમાંથી પોષણ મેળવે છે અને બદલામાં પ્રજાને જીવન આપે છે: કાવ્યજગત(કાવ્યનો અર્થ વ્યાપક કરવા જતાં તેમાં કળાકસબ પણ સમાઈ જશે)માં આપણી સંવિત્તિનું ઉચ્ચતમ બિંદુ તેની મહત્તમ શક્તિ અને તેની અત્યંત નાજુક સંવેદનશીલતા દ્વારા પ્રગટ થાય છે. આવી વિચારણાને કાવ્યવિભાવનામાં ઢાળી શકાય. આર્નલ્ડે એવો જ કંઈક પ્રયત્ન કર્યો હતો. એલિયટને આવી વિભાવનાઓ કેટલે અંશે ઉપયોગી થશે એ વિશે શંકા તો હતી જ. આમ છતાં એ વિભાવના વિશે વિચાર કરવાનું એલિયટ માંડી તો નથી વાળતા. વિવેચનના ક્ષેત્રમાં સારું કાવ્ય એટલે શું અને આ કાવ્ય સારું છે ? : આ બે પ્રશ્નોનો વિચાર કરવો પડે છે. જે વિવેચના સંપૂર્ણપણે વૈયક્તિક અને મનોવૈજ્ઞાનિક પીઠિકા પર આધાર રાખતી હોય તેને સ્વીકારવા એલિયટ તૈયાર થતા નથી. જો વિવેચક સારી અને ખરાબ કૃતિ વચ્ચે ભેદ પાડી શકતો હશે તો એની પોતાની તાત્ત્વિક વિચારણાને બાજુ પર મૂકી શકશે. આનો અર્થ એવો થાય કે વિવેચકે કૃતિના કાવ્યત્વની પ્રતીતિ આપણને કરાવી આપવી જોઈએ. કદાચ સારી કૃતિ શા માટે સારી એનો સ્પષ્ટ ઉત્તર વિવેચક ન પણ આપી શકે. એલિયટનો વિવેચક ભલે આનો ઉત્તર ન આપે પરંતુ જેને આપણે સામાન્ય અર્થમાં વિવેચક કહીએ છીએ તેણે તો આ પ્રશ્નનો ઉત્તર આપવો જ પડે. ઘણી વખત વિવેચના ભૂતકાળની કવિતામાંથી સારી રચનાઓ ચીંધી બતાવતી હોય છે. કેટલીક વાર આ કામગીરીમાં અડધી જવાબદારી કાળ પાર પાડતો હોય છે. પણ જ્યારે જ્યારે નવી ભૂમિકાઓ, નવાં વહેણો આરંભાય ત્યારે ત્યારે વિવેચકે એ રચનાઓમાંથી શું ઉત્તમ છે એ પારખી બતાવવું જોઈએ. એમાંથી પીછેહઠ કરવાની ન હોય. નવા પ્રવાહોથી અંજાઈ જનારા કે એ પ્રત્યે ઉન્નતભ્રૂ વલણ ધરાવનારા ઘણા મળશે અને છતાં દરેક નવી પેઢીમાં સારી કવિતાની પરખ કરનારાય મળી આવશે. સાદો પ્રશ્ન એ થવાનો કે આવી પરખ કરવી કેવી રીતે ? આપણા પોતાના કાવ્યાનુભવોમાંથી

જ કવિતા શું છે તે મળી આવશે. એટલે જ 'બહુશ્રુત' કરતાં 'હૃદયશ્રુત'નો મહિમા વેશેષ અંકાયો છે. વિવેચકે માત્ર કાવ્યસૃષ્ટિને જ જોવાની નથી પરંતુ સમગ્ર સમાજ, જીવનને પણ જોવાનાં હોય છે. કાવ્યપરિવર્તન પાછળ ઘણું કરીને સમાજપરિવર્તનની ભૂમિકા જોવા મળતી હોય છે. એટલે વિવેચકે આ બંને પ્રકારનાં પરિવર્તનોને સમજવાં પડે; એમની વચ્ચે સંબંધ બાંધવો પડે.

જેવી રીતે સર્જનપ્રક્રિયાની ગતિવિધિ હોય છે એવી રીતે વિવેચનની પણ ગતિવિધિ સંભવી શકે. સામાન્ય વાચક ધીમે ધીમે ભાવક બને. આ જ ભાવકમાંથી એ વિકાસ પામીને છેવટે તે વિવેચક થવાનો છે. શાસ્ત્રજ્ઞાન અનિવાર્ય હોવા છતાં શરૂઆતના તબક્કે એ જ્ઞાન કામ લાગે તે પહેલાં તો કૃતિઓનું પ્રત્યક્ષ જ્ઞાન વધુ કામ લાગે. એ વિવિધતાભરી કૃતિઓના પ્રત્યક્ષ અનુભવમાંથી પસાર થાય; અનુભવોને વર્ગીકૃત કરે, તુલનાઓ કરે, બીજા અનુભવોની પાર્શ્વભૂમાં તપાસ કરે. પછી ધીમે ધીમે આગળ વધે; પોતાના સમયમાં પહેલી વાર કશું મળી આવે, અને આપણા કાવ્યાનુભવોમાંથી જ કવિતા શું એ મળી આવે.

ઘણી વાર સાહિત્યના ઇતિહાસમાં વિરામના તબક્કાઓ પણ આવતા હોય છે, એલિયટ જેવા એમ માને છે કે 'જે તબક્કે સમગ્ર પ્રજાની ચૈતસિક અભિવ્યક્તિ તરીકે કવિતા પ્રગટતી બંધ થઈ જાય તે તબક્કે વિવેચનનો પ્રાદુર્ભાવ થતો હોય છે.'[૧૮] કોઈક સંસ્કૃતિના કોઈક તબક્કે ધારો કે આવી ઘટના બની તો પણ સામાન્ય રીતે ત્રણ રીતે સર્જનવિવેચનના ક્રમ જોવા મળતા હોય છે :

૧. સર્જનને અનુસરતું વિવેચન

૨. વિવેચનને અનુસરતું સર્જન

૩. સર્જન અને વિવેચનની સમાન્તરતા

આમાંથી વચલી સ્થિતિ તો કનિષ્ટ છે, અનિચ્છનીય છે; એમાં વિવેચકની જોહુકમીને અનુસરતા સર્જનમાં, સર્જનમાત્રને અનિવાર્ય એવી સહજતા જોવા મળતી નથી. ત્યાર પછીના ક્રમે પહેલી સ્થિતિ આવે અને સૌથી ઉત્તમ પરિસ્થિતિ છે ત્રીજી; આ પરિસ્થિતિમાં સર્જન અને વિવેચન બંને એકબીજાથી પ્રભાવિત થતાં રહ્યાં છે.

એલિયટે આર્નલ્ડને અન્યાય કર્યો છે કે નહિ, એની કાવ્યવિભાવનાને યોગ્ય સંદર્ભમાં તપાસી છે કે નહિ એ વાત આર્નલ્ડને આધારે હવે સમજી શકાશે. આર્નલ્ડ પરના નિબંધમાં એલિયટે ઘણી બધી ત્રુટિઓ બતાવી છે અને એ છતાં આર્નલ્ડને એના જમાનાના એક મોટા ગજાના સાહિત્યકાર તરીકે તો તે ઓળખાવે જ છે. આ નિમિત્તે એલિયટ વિવેચન માત્રની ચર્ચા કરે છે, વળી વિવેચનના કર્તવ્ય વિશે પણ વાત કરે છે.

એલિયટ વિવેચકને માત્ર વિવેચક તરીકે જોવા તૈયાર નથી, તેને ઇતિહાસકારનો પાઠ ભજવવો પડતો હોય છે. આમાંથી બીજું એક તારણ એ નીકળે કે સાહિત્યના

ઇતિહાસકારે પણ વિવેચક તરીકેનો પાઠ ભજવવો પડે; આ બંનેએ - ઇતિહાસકારે અને વિવેચકે - પૂરક કામગીરી બજાવવી જોઈએ. વિવેચકના એક કર્તવ્ય લેખે દર સો વર્ષે ભૂતકાળના સાહિત્યનું પુનરાવલોકન કરવું જોઈએ, કવિઓને અને રચનાઓને એક નવા ક્રમમાં મૂકી આપવી જોઈએ એમ એલિયટ જણાવે છે.

ગુજરાતી ભાષામાં ઉમાશંકર જોશીએ આવો જ આગ્રહ રાખ્યો હતો અને 'છેલ્લી પચીસીની કવિતા' એવા શીર્ષક હેઠળ લેખ પણ લખ્યો હતો. એલિયટના સૂચનમાં ઉમેરણ કરવું પડે કે સો વર્ષનો ગાળો ઘણો લાંબો ગણાય. દરેક પેઢીએ ભૂતકાળના નવેસરના મૂલ્યાંકન માટે સંચયો તૈયાર કરાવવા જોઈએ. એલિયટની દૃષ્ટિએ આવી કામગીરીને લીધે ભૂતકાળ નવા પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોઈ શકાશે. ઘણી વખત પશ્ચાદ્‌વર્તી ચિત્ર-શિલ્પપ્રદર્શનો યોજવામાં આવતાં હોય છે. (તાજેતરમાં જ મુંબઈમાં એક જમાનામાં પ્રોગ્રેસીવ ગ્રુપ તરીકે ઓળખાતા ચિત્રકારોની કૃતિઓનું પ્રદર્શન યોજાયું હતું.) ક્યારેક એક જમાનાની પાર્શ્વભૂમાં ધકેલાયેલી કૃતિઓ અગ્રભૂમાં આવી જાય અને અગ્રભૂની ઘટનાઓ પાર્શ્વભૂમાં ધકેલાઈ જાય. મોટા ભાગના વિવેચકો ભૂતકાળનો શુકપાઠ જ કર્યા કરતા હોય છે. આમ કરવાથી એક તારણ એ પણ નીકળશે કે આગલી પેઢીએ કવિતામાં જે રીતે રસ લીધો હતો એ રીતે નવી પેઢી લેતી નથી; નવી પેઢી પોતાની રીતે રસ લે છે અને કવિતા પાસે પોતાની રીતે અપેક્ષા રાખે છે. ઇતિહાસના આવા આલેખન - પુનરાલેખનમાં વિવેચન ભૂલો પણ કરી બેસે. સામાન્ય રીતે શીખવવામાં આવતો પાઠ ધ્યાનમાં લેવાનો કે વિવેચકે ભૂતકાળની ભૂલોનું પુનરાવર્તન કરવાનું ન હોય - અર્થાત્ ભૂલો પણ પોતાની રીતે કરવી જોઈએ.

એલિયટને એમ લાગે છે કે આર્નલ્ડ પાસે વિવેચનનાં ઓજારો જૂનાં છે અને તેની વિવેચના ધાર્મિક વલણોથી ખાસ્સી પ્રભાવિત છે. કવિતાને કવિતા તરીકે સ્થાપવાને બદલે આર્નલ્ડને મહાન કવિતામાં વધારે રસ છે એવો પણ આક્ષેપ તેમણે કર્યો છે. અહીં આર્નલ્ડ સામેના આક્ષેપમાં અતિશયોક્તિ છે. આર્નલ્ડની વિવેચનામાં કેટલાકને રસ પડે એની પાછળ આવા કોઈ કારણની સંભાવના જુએ છે : 'કેટલીક વિવેચના સારી હોય છે કારણ કે વિવેચક લેખકની વ્યક્તિતાનો અંચળો ઓઢી લે છે.' આ પ્રકારે થતી વિવેચના આસ્વાદ્ય બની શકે, પણ એ વાત જુદી.

આર્નલ્ડની કાવ્યવિભાવના સામે તેણે જે આક્ષેપો મૂક્યા તેને કેટલીય રીતે મળતી આવે એવી વિભાવના તેમની પોતાની પણ છે. તે સ્પષ્ટ શબ્દોમાં જણાવે છે કે કોઈ માનવીની જીવનવિભાવનાથી તેની કાવ્યના સ્થાન વિશેની માન્યતાઓ અલગ હોઈ ન શકે.[૧૯] આમ એલિયટ પોતે જીવન અને સાહિત્યને એકબીજાની ખૂબ જ નિકટ માનીને ચાલે છે. વાસ્તવમાં મૂળ વાંધો આર્નલ્ડે કવિતાને ધર્મની અવેજીમાં મૂકી તેની સામે છે. કવિતા કોઈની અવેજીમાં ચાલી જ ન શકે.

ઘણી વાર કાવ્યવિવેચન કવિને અભિપ્રેત અર્થની શોધમાં નીકળી પડે છે. કવિ

બીજાઓની સરખામણીમાં પોતાની કવિતાઓનો અર્થ વધુ સારી રીતે પામી શકે એવી માન્યતા આ ઘટનાની પાછળ રહેલી છે. કવિઓ પોતાની સર્જનપ્રક્રિયાનો ઇતિહાસ આપી શકે; એ ઇતિહાસ કાવ્યબીજનું રૂપાંતર કૃતિમાં કેવી રીતે થાય છે, કયાં બાહ્ય પરિબળો એમાં ભાગ ભજવે છે એ બધું જાણવામાં રસ પડે. પણ મૂળની શોધ કરવાથી કેટલો લાભ થાય છે એ પ્રશ્ન તો છે જ. એટલે જ હવે કેટલાક વિવેચકો મૂળ ભાવ, કાવ્યબીજની ચર્ચાને બાજુ પર મૂકવા માગે છે; વળી, નીપજી આવતા કાવ્યમાં મૂળ ભાવ સ્થાયી થાય ત્યાં સુધીમાં તો એટલો બધો રૂપાંતરિત થઈ જતો હોય છે કે એ ઓળખી પણ ન શકાય. દર વખતે કવિ પોતાના ચિત્તમાં સ્પષ્ટ નથી પણ હોતો. કાવ્યમાં જે કંઈ સંક્રમણ કરવાનું હોય છે તે કાવ્ય પૂરું થાય ત્યાં સુધી તો અસ્તિત્વ સુધ્ધાં ધરાવતું નથી હોતું એમ પણ કહી શકાય.[૨૦]

કાવ્ય વિશેનો નિર્ણય કેવી રીતે કરવો એ કાવ્યવિવેચનની સૌથી મોટી સમસ્યા છે. આદર્શ તો એમ કહે છે કે અનેક પ્રકારની કવિતાઓ વિવેચકે વાંચવી જોઈએ. જે કૃતિઓ આપણે વાંચી હોય એને આધારે નિર્ણય કરવા જતાં કોઈ રુચિની અંગતતાનો પ્રશ્ન ઉઠાવશે. જુદા જુદા લોકોએ જુદા જુદા સમયે જે કૃતિઓ વાંચી હોય તેમને આધારે? પરદેશીઓના વિવેકને આધારે? સ્થાનિકોને આધારે? કાન્ટનું સૌન્દર્યશાસ્ત્ર 'અંગત રુચિ' જેવી કોઈ વાસ્તવિકતાને સ્વીકારતું નથી. સૌંદર્ય વિશેનો નિર્ણય સાર્વજનીન જ સંભવી શકે. અમુક હદ સુધી આ વાત સ્વીકારીએ છતાં કાવ્યકળા જ નહીં, કોઈ પણ કળામાં પ્રાદેશિક તત્ત્વનું મહત્ત્વ સ્વીકારવું જ પડે. એટલે જ જે તે પ્રદેશની કવિતા વિશેનો નિર્ણય કરતાં પહેલાં એ પ્રદેશના ઐતિહાસિક-સાંસ્કૃતિક વાતાવરણનો તાગ મેળવવાની સલાહ ઘણા બધા આપે છે. એલિયટ આદર્શવાદી બનવાને બદલે વાસ્તવવાદી બનીને કહે છે કે બધા જ પ્રકારની કવિતાનો આસ્વાદ લેનારા ઓછા હોય છે, અમુક પ્રકારની કવિતામાં રસ લેનારાઓ વિશેષ હોય છે. બધા જ પ્રકારની કવિતા માટે પ્રયોજી શકાય એવી કાવ્યવિભાવના સ્વીકારવા જતાં સરવાળે લાભ કરતાં નુક્સાન જ વિશેષ થાય છે. ઘણી વખત બે વ્યક્તિને જે કૃતિ ગમી જાય ત્યારે પણ એક સરખાં કારણો એની પાછળ નથી હોતાં. વળી આપણને જે પ્રકારની કવિતાઓ સ્પર્શી જાય એમના વિશેની કાવ્યવિભાવના ઊભી કરી આપવાની કુશળતા તો આપણામાં છે, અથવા તો સ્વીકૃત કાવ્યવિભાવનાને આધારે કાવ્યોની પસંદગી કરી લઈએ છીએ. આ પ્રકારની પરિસ્થિતિની ચર્ચા અર્થશાસ્ત્રમાં ઉત્પાદન, માગ, પુરવઠોના સન્દર્ભે થતી હોય છે. કવિતાનું ઉત્પાદન આવી રીતે ન થાય.

એલિયટની અને એમનાથી પ્રભાવિત થયેલા સૌ કોઈની - નવ્ય વિવેચનાના મુખ્ય પુરસ્કર્તાઓની પણ - એક લાક્ષણિકતા એ છે કે સાહિત્યસિદ્ધાંતના પ્રશ્નો તેમણે પોતાના સાહિત્યના સન્દર્ભે ચર્ચ્યા. એલિયટ વિવેચનની સીમાઓ કે વિવેચનનું પ્રયોજન જેવા પ્રશ્નો ચર્ચે છે ત્યારે અંગ્રેજી ભાષાના ઇતિહાસમાં જ્હૉનસન પછી

કૉલરિજ આવ્યા ત્યારે તેમણે વિવેચનમાં મનોવિજ્ઞાન, ફિલસૂફી, સૌન્દર્યશાસ્ત્ર પણ આણ્યાં. કૉલરિજ પછી જે વિવેચક આવે તે આનો અસ્વીકાર કરીને ચાલી ન શકે અને જો એમ કરે તો તે પોતાના ભોગે. વર્તમાન વિવેચક જ્હૉનસનને બદલે કૉલરિજ પર પોતાની પસંદગી ઉતારશે. સામાન્ય રીતે વિવેચન કાર્ય સાથે વિદ્યાપીઠના શિક્ષકો - પૂર્વમાં અને પશ્ચિમમાં - સંકળાયેલા છે; શિક્ષક-વિવેચકો જ્યારે વિવેચન કરે ત્યારે તેમનું પ્રયોજન શૈક્ષણિક હોય એ સમજી શકાય. પણ વધારે પડતી શૈક્ષણિકતાને કારણે વિવેચનનો મૂળભૂત હેતુ માર્યો જાય છે. એટલે જ એક સીધો અને છતાં મહત્ત્વનો પ્રશ્ન એલિયટ છેડે છે કે સાહિત્યવિવેચન ક્યારે સાહિત્યવિવેચન નથી હોતું. કેટલાક સર્જકવિવેચકોની વિવેચના આપણને વધુ સ્પર્શી જાય છે તો કેટલાકની આપણને સ્પર્શતી નથી. આ સંદર્ભે એલિયટ પાઉંડનું દૃષ્ટાંત આપે છે. આ કવિવિવેચકની વિવેચનાને આવકાર્યા પછી પ્રશ્ન એ થાય કે પાઉંડની સર્જન-પ્રવૃત્તિને બહાર જઈને મૂલવીશું તો એના વિવેચનાત્મક નિર્ણયોનું એવું કશું મહત્ત્વ નથી. એલિયટની વિવેચના જેટલી દેશવિદેશના વાચકોને ઉપકારક થઈ પડી એવી રીતે ઍઝરા પાઉંડની વિવેચના નીવડી નથી.

સાહિત્યસ્વરૂપોમાં અને કળાપ્રકારોમાં સામાન્ય રીતે ઉચ્ચાવચતાનાં ધોરણો ચર્ચાસ્પદ રહ્યાં છે, છતાં રસાનુભવની માત્રા તીવ્રતમ કક્ષાએ કયું સ્વરૂપ કરાવે છે એ મુદ્દો મહત્ત્વનો બને જ છે. એલિયટની દૃષ્ટિએ સાહિત્યનાં અન્ય સ્વરૂપો કરતાં કવિતામાં શુદ્ધ રસાનુભવની ભૂમિકા વિશેષ જોવા મળે છે. સાહિત્યવિવેચન કરતી વખતે આ મુદ્દો ધ્યાનમાં રાખવો જોઈએ.

એલિયટના પ્રભાવે કરીને અમેરિકામાં નવ્યવિવેચન દ્વારા કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનનો પ્રભાવ વિસ્તર્યો. એક રીતે જોવા જઈએ તો કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન જીવનચરિત્રાત્મક, ઐતિહાસિક, પ્રભાવનિષ્ઠ વિવેચન સામેની પ્રતિક્રિયા પણ હતી. લોવેઝ 'રોડ ટુ ઝૅનેડુ'માં કવિ કૉલરિજ પાસે જે સામગ્રી છે તે કેવી રીતે રૂપાંતરિત થઈને પ્રગટે છે એની ખાસ્સી ચર્ચા કરે છે. આજે એ ગ્રંથ વાંચીએ તો ઝાઝો ઉપકારક નહીં નીવડે. આવા ગ્રંથનાં બીજાં ભયસ્થાનો પણ છે. જીવનચરિત્રો વિવેચન માટે વિઘાતક પણ પુરવાર થાય, કારણ કે જીવન અને સાહિત્યનો સમીકરણાત્મક સંબંધ બાંધવામાં ઘણાં જોખમો છે. જીવનચરિત્રકારમાં સાહિત્યની સમજ હોવી જોઈએ. એલિયટે વૈયક્તિકતા-નિર્વૈયક્તિકતાના સન્દર્ભે આપેલી સલાહ - વિવેચકનું ધ્યાન કવિ ઉપર નહીં, કવિતા ઉપર કેન્દ્રિત થવું જોઈએ - અહીં ફરી યાદ આવે, કવિ વિશેની માહિતી કવિતાને સમજવામાં કેટલી હદે ઉપકારક નીવડશે એ પ્રશ્ન તો છે જ. 'સાગર અને શશી' કે 'બળતાં પાણી' વિશેની માહિતી પ્રાપ્ત થવાથી, ટૂંકમાં કવિતાનાં સ્રોતસ્થાન તપાસવાથી કવિતા વિશેની સમજ વિકસશે એ વાત ખોટી છે. કવિતા વિશેની વધારે પડતી વિગતો કાવ્યાનંદને ખલાસ પણ કરે. વિવેચક કાવ્યનું અર્થઘટન કરવા માગતો

કૉલરિજ આવ્યા ત્યારે તેમણે વિવેચનમાં મનોવિજ્ઞાન, ફિલસૂફી, સૌન્દર્યશાસ્ત્ર પણ આણ્યાં. કૉલરિજ પછી જે વિવેચક આવે તે આનો અસ્વીકાર કરીને ચાલી ન શકે અને જો એમ કરે તો તે પોતાના ભોગે. વર્તમાન વિવેચક જ્હૉનસનને બદલે કૉલરિજ પર પોતાની પસંદગી ઉતારશે. સામાન્ય રીતે વિવેચન કાર્ય સાથે વિદ્યાપીઠના શિક્ષકો - પૂર્વમાં અને પશ્ચિમમાં - સંકળાયેલા છે; શિક્ષક-વિવેચકો જ્યારે વિવેચન કરે ત્યારે તેમનું પ્રયોજન શૈક્ષણિક હોય એ સમજી શકાય. પણ વધારે પડતી શૈક્ષણિકતાને કારણે વિવેચનનો મૂળભૂત હેતુ માર્યો જાય છે. એટલે જ એક સીધો અને છતાં મહત્ત્વનો પ્રશ્ન એલિયટ છેડે છે કે સાહિત્યવિવેચન ક્યારે સાહિત્યવિવેચન નથી હોતું. કેટલાક સર્જકવિવેચકોની વિવેચના આપણને વધુ સ્પર્શી જાય છે તો કેટલાકની આપણને સ્પર્શતી નથી. આ સંદર્ભે એલિયટ પાઉંડનું દૃષ્ટાંત આપે છે. આ કવિવિવેચકની વિવેચનાને આવકાર્યા પછી પ્રશ્ન એ થાય કે પાઉંડની સર્જન-પ્રવૃત્તિને બહાર જઈને મૂલવીશું તો એના વિવેચનાત્મક નિર્ણયોનું એવું કશું મહત્ત્વ નથી. એલિયટની વિવેચના જેટલી દેશવિદેશના વાચકોને ઉપકારક થઈ પડી એવી રીતે ઍઝરા પાઉંડની વિવેચના નીવડી નથી.

સાહિત્યસ્વરૂપોમાં અને કળાપ્રકારોમાં સામાન્ય રીતે ઉચ્ચાવચતાનાં ધોરણો ચર્ચાસ્પદ રહ્યાં છે, છતાં રસાનુભવની માત્રા તીવ્રતમ કક્ષાએ કયું સ્વરૂપ કરાવે છે એ મુદ્દો મહત્ત્વનો બને જ છે. એલિયટની દૃષ્ટિએ સાહિત્યનાં અન્ય સ્વરૂપો કરતાં કવિતામાં શુદ્ધ રસાનુભવની ભૂમિકા વિશેષ જોવા મળે છે. સાહિત્યવિવેચન કરતી વખતે આ મુદ્દો ધ્યાનમાં રાખવો જોઈએ.

એલિયટના પ્રભાવે કરીને અમેરિકામાં નવ્યવિવેચન દ્વારા કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનનો પ્રભાવ વિસ્તર્યો. એક રીતે જોવા જઈએ તો કૃતિનિષ્ઠ વિવેચન જીવનચરિત્રાત્મક, ઐતિહાસિક, પ્રભાવનિષ્ઠ વિવેચન સામેની પ્રતિક્રિયા પણ હતી. લોવેઝ ‘રોડ ટુ ઝૅનેડુ’માં કવિ કૉલરિજ પાસે જે સામગ્રી છે તે કેવી રીતે રૂપાંતરિત થઈને પ્રગટે છે એની ખાસ્સી ચર્ચા કરે છે. આજે એ ગ્રંથ વાંચીએ તો ઝાઝો ઉપકારક નહીં નીવડે. આવા ગ્રંથનાં બીજાં ભયસ્થાનો પણ છે. જીવનચરિત્રો વિવેચન માટે વિઘાતક પણ પુરવાર થાય, કારણ કે જીવન અને સાહિત્યનો સમીકરણાત્મક સંબંધ બાંધવામાં ઘણાં જોખમો છે. જીવનચરિત્રકારમાં સાહિત્યની સમજ હોવી જોઈએ. એલિયટે વૈયક્તિકતા-નિર્વૈયક્તિકતાના સન્દર્ભે આપેલી સલાહ - વિવેચકનું ધ્યાન કવિ ઉપર નહીં, કવિતા ઉપર કેન્દ્રિત થવું જોઈએ - અહીં ફરી યાદ આવે, કવિ વિશેની માહિતી કવિતાને સમજવામાં કેટલી હદે ઉપકારક નીવડશે એ પ્રશ્ન તો છે જ. ‘સાગર અને શશી’ કે ‘બળતાં પાણી’ વિશેની માહિતી પ્રાપ્ત થવાથી, ટૂંકમાં કવિતાનાં સ્રોતસ્થાન તપાસવાથી કવિતા વિશેની સમજ વિકસશે એ વાત ખોટી છે. કવિતા વિશેની વધારે પડતી વિગતો કાવ્યાનંદને ખલાસ પણ કરે. વિવેચક કાવ્યનું અર્થઘટન કરવા માગતો

હોય છે અને આવી વિગતો એને ખાસ્સી કામ લાગે છે એ વાત સ્વીકારીએ ત્યારે પણ આવી વિગતો દ્વારા કાવ્યનું એક જ અર્થઘટન શક્ય બને. અને આ એક માત્ર અર્થઘટનવાળી વાત એલિયટને સ્વીકાર્ય નથી. હા, મૂળભૂત અર્થઘટન - સાદો વાચ્યાર્થ - સ્પષ્ટ કરવા માટે ઐતિહાસિક સંદર્ભો, શબ્દાર્થ - આ બધું ભાવક પાસે આવવું જોઈએ પણ કાવ્યકૃતિનો સમગ્ર અર્થ કોઈ પણ પ્રકારની સમજૂતીથી એકી સાથે પ્રાપ્ત થઈ જતો નથી. જુદા જુદા સંવેદનશીલ ભાવકોને મન કવિતાનો એકનો એક અર્થ થાય એ વાત અસ્વીકાર્ય ઠરે છે. એલિયટની આ વાતનો અર્થ એવો થયો કે ભાવક પોતાની આગવી રીતે કાવ્યનો અર્થ પામી શકે છે. દાયકાઓ પછી આ પ્રશ્ન અનુઆધુનિકો ઊભો કરે છે - જેટલા વાચકો હોય એટલી કૃતિઓ. અહીં એક જુદા પ્રકારની અરાજકતાના જગતમાં પ્રવેશીએ છીએ. કાન્ટ વિશેના પ્રકરણમાં જોઈ ગયા કે સૌન્દર્ય વિશેનાં કોઈ પણ મૂલ્યાંકનો વૈયક્તિક ન હોઈ શકે - એ સર્વસામાન્ય હોય. વિવેચન નામની પ્રવૃત્તિને સાર્થક બનાવવા માટે યાદૃચ્છિક કે વધારે પડતી વૈયક્તિક વિવેચનને બાજુ પર મૂકવી પડે એમ આજે હવે લાગે છે.

એલિયટ પ્રભાવિત વિવેચનાનો એક છેડો આશયમૂલક ભ્રમણા, પ્રભાવમૂલક ભ્રમણા સુધી વિસ્તરેલો છે. આ ભ્રમણાઓ વિશેની વિચારણા વિવાદાસ્પદ બનેલી છે. જ્યારે કવિને વિશેની વિગતો એકત્રિત કરીને વિવેચન કરવામાં આવે ત્યારે એ કવિ સભાનપણે કે અભાનપણે જે કરવા નીકળ્યો હતો તેને વધારે મહત્ત્વ આપી દઈએ છીએ એમ માનવું પડે. કોઈ પણ સાહિત્યકૃતિ આખરે તો ભાવકની વૈયક્તિક મુદ્રા સાથે પાનું પાડે કે ન પાડે ? વિવેચક જ્યારે કોઈ કૃતિ વિશે ચર્ચા કરે ત્યારે ત્એની સાથે પોતાનું ભાવવિશ્વ પણ સાંકળતો જવાનો.

આ બધા મુદ્દા થોડા વિવાદાસ્પદ છે. આને અંતે તેઓ વિવેચનના કાર્ય પર આવે છે. કળાકૃતિઓનો રસાવબોધ અને રુચિનું સંસ્કરણ મહત્ત્વનાં કાર્ય છે. આનંદ અને સૂઝને અલગ અલગ રાખવાને બદલે બનેને સાથે રાખવાની વાત છે.

સાહિત્યવિવેચક તથા સાહિત્યવિવેચનની સીમાઓને વટાવી ગયેલો વિવેચક - આ બે વચ્ચે પણ એલિયટ ભેદ પાડવા માગે છે. સાહિત્યવિવેચક સંપૂર્ણપણે સાહિત્યિક રહે છે અને એને એવા બીજા કોઈ હેતુ હોતા નથી; એ રીતે તેઓ જુદા પડે છે એમ નહીં. જે વિવેચકને સાહિત્ય સિવાય બીજા કશામાં રસ નથી એ વિવેચક આપણને ઝાઝું કશું સંપડાવી આપતો નથી. એવા વિવેચકને માટે સાહિત્ય એક પ્રકારની અમૂર્તતાથી વિશેષ કશું નથી.

અહીં એલિયટની વિચારણા નવ્ય વિવેચનના પુરસ્કર્તાઓથી જુદી પડે છે. ઘણી વખત સામાન્ય ચર્ચાઓમાં એક પ્રશ્ન ઉપસ્થિત કરવામાં આવતો હોય છે અને તે એ કે કવિ ચોવીસે કલાક કવિ હોય છે ખરો ? કવિને જો પોતાની કવિતા સિવાય -અથવા 'કવિતા' સિવાય બીજા કોઈ રસ હોય જ નહીં તો તેની કવિતા સાવ ખાલી

ખાલી લાગશે; એ જગત વિશે જે કંઈ વિચારો ધરાવતો હોય એ બધા ભલે કવિતામાં ઢાળી ન શકે પરંતુ એને જગત વિશે ચોક્કસપણે કશુંક કહેવાનું હોય જ. એવી જ રીતે વિવેચક ભાવકને આનંદ આપે અને કાવ્ય વિશેની સૂઝ વિકસાવે એ તો બરાબર, વિવેચક હોવાના નાતે એ કાર્ય તો બજાવવું જ જોઈએ. પરંતુ એ સિવાય પણ એ જગત વિશે અમુક પ્રકારની માન્યતા ધરાવે છે. કવિની જેમ એને પણ બીજા રસ હોય છે અને તો જ તે સાહિત્યની ચર્ચા વ્યાપક સંદર્ભમાં કરી શકશે. સાહિત્ય શાસ્ત્રાર્થપાલન માટે રચવામાં આવતું નથી એ વાત તો સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રના અભ્યાસીઓને કહેવાની ના હોય. અર્થાત્ કોઈ સર્જક આવા નિયમોનું પાલન કેટલી માત્રામાં કરે છે એ જ જોવાનો વિવેચકનો મૂળભૂત હેતુ હોય તો તો એ હેતુ સાથે આપણનેય સંબંધ ઓછો છે. 'સાહિત્યવિવેચક પૂરેપૂરો મનુષ્ય હોવો જોઈએ, આંતરપ્રતીતિઓવાળો, સિદ્ધાંતો ધરાવતો અને પૂરતી માત્રામાં જ્ઞાન ધરાવતો એ હોવો જોઈએ.'

આ પ્રકારની વિવેચનાની એક દીર્ઘ પરંપરા યુરોપના સાહિત્ય વિવેચનમાં ચાલી આવેલી છે અને એમાં એલિયટ મહત્ત્વનું સ્થાન ધરાવે છે.

સંદર્ભ

૧. વિગતવાર ચર્ચા માટે જુઓ શિરીષ પંચાલ : પશ્ચિમનું સાહિત્યવિવેચન - ખંડ ૧

૨. ટી.એસ.એલિયટ : ઑન પૉઍટ્રી ઍન્ડ પૉઍટ્સ, ૨૦

૩. પશ્ચિમનું સાહિત્યવિવેચન-૧માં લૉન્જાઈનસ પરનું પ્રકરણ

૪. નગીનદાસ પારેખ : આનન્દવર્ધનનો ધ્વનિવિચાર, ૧૯

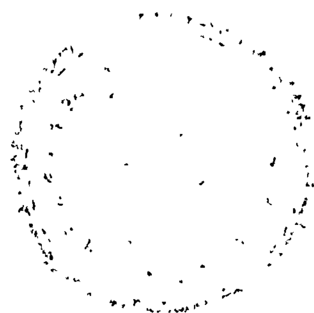
૫. ક્લીન્થ બ્રૂક્સ : અ વૅલ રૉટ અર્ન અને મૉડર્ન પૉએટ્રી ઍન્ડ ટ્રેડીશન. આ ઉપરાંત અન્ય વિવેચકોની સાથે મળીને કરેલાં સંપાદનો : અંડરસ્ટૅન્ડીગ ફિક્શન, અંડરસ્ટૅન્ડીગ ડ્રામા, અંડરસ્ટૅન્ડીગ પૉએટ્રી.

૬. ઉમાશંકર જોશી : શૈલી અને સ્વરૂપમાં શૅલી પરનો નિબન્ધ

૭. એલિયટ : ઑન પૉએટ્રી ઍન્ડ પૉએટ્સમાં મિલ્ટન પરનો નિબન્ધ

૮. એજન, વ્હૉટ ઈઝ ક્લાસિક નામનો લેખ

૯. સરખાવો ગુજરાતી વિવેચનમાં 'સરસ્વતીચંદ્ર' નવલકથા ઉપર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાને બદલે એના નાયક પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કર્યું છે એવી ફરિયાદ સુરેશ જોષીએ નવલકથા વિશેના લેખમાં કરી છે. જુઓ : કથોપકથન.



૧૦. યુઝ ઑફ પૉએટ્રી
૧૧. ઑન પૉઍટ્રી ઍન્ડ પૉઍટ્સ, ૨૨૫
૧૨. યુઝ ઑફ પૉઍટ્રી, ૧૧
૧૩. ધ સૅક્રેડ વૂડમાં ટેનિસન પરનો નિબન્ધ
૧૪. સિલેક્ટેડ પ્રોઝમાં રિલિજિયન ઍન્ડ લિટરેચર નામનો નિબન્ધ
૧૫. એજન, ૩૧
૧૬. યુઝ ઑફ પૉએટ્રી, ૧૫૨
૧૭. એજન, ૩૬
૧૮. એજન, ૨૨
૧૯. એજન, ૧૧૫
૨૦. એજન, ૧૩૮

ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી

જૂનું વિધાનસભા ભવન, સે : ૧૭, ગાંધીનગર - ૩૮૨ ૦૧૭

ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી તરફથી નીચેની યોજનાઓ માટે નિયત સમયમર્યાદામાં આવેદનપત્રો મંગાવવામાં આવે છે :

૧. **શ્રેષ્ઠ પુસ્તકોને પારિતોષિક** :

ગુજરાતી ભાષામાં લખાયેલાં જુદાં જુદાં સાહિત્યસ્વરૂપોનાં મૌલિક પુસ્તકો, જે તા.૧-૧-૯૭થી ૩૧-૧૨-૯૭ સુધીમાં પ્રગટ થયાં હોય, તે શ્રેષ્ઠ પુસ્તકોને પારિતોષિક યોજના માટે મંગાવવામાં આવે છે. જરૂરી આવેદનપત્રો સાથે પુસ્તકની બે નકલ વિનામૂલ્યે મોકલવાની રહે છે.

૨. **શિષ્ટમાન્ય કૃતિઓને પ્રકાશન સહાય** :

ઇતિહાસ, તત્ત્વજ્ઞાન, વિજ્ઞાન, કલા, ભાષાસાહિત્ય તેમજ સંશોધનને લગતા સાંસ્કૃતિક ભૂમિકા ધરાવતા ગ્રંથો અને અભ્યાસલેખોના સંગ્રહોને રૂા.૭૫૦૦/- સુધીની પ્રકાશન સહાય આપવામાં આવે છે. આ માટે આવેદનપત્ર સાથે જરૂરી હસ્તપ્રત રજૂ કરવાની રહે છે.

૩. **નવોદિત સાહિત્યકારોને પ્રકાશન સહાય** :

અગાઉ જેમની એક પણ સાહિત્યકૃતિ પુસ્તક સ્વરૂપે પ્રગટ થઈ નથી તેવા નવોદિત લેખકને સાહિત્યનાં વિવિધ સ્વરૂપોમાં લખાયેલી મૌલિક કૃતિના પ્રથમ પ્રકાશન માટે રૂા.૭૫૦૦/- સુધીની પ્રકાશન સહાય આપવામાં આવે છે. આ માટે પણ જરૂરી હસ્તપ્રત રજૂ કરવાની રહે છે. નવોદિત લેખકોનાં કાવ્ય અથવા વાર્તા, નિબંધ કે રેખાચિત્ર, ગદ્યલેખો, ઇત્યાદિ સાહિત્યનાં શિષ્ટ સામયિકોમાં પ્રગટ થયેલાં હોય તો તેનો ઉલ્લેખ હસ્તપ્રતમાં કરવો અનિવાર્ય છે.

૪. **ભારતીય ભાષાઓમાંથી અનુવાદ માટે પ્રકાશન સહાય** :

હિન્દી, અંગ્રેજી, સિંધી તથા ઉર્દૂ સિવાયની અન્ય અર્વાચીન ભારતીય ભાષામાંથી ગુજરાતીમાં કરેલ અનુવાદની હસ્તપ્રતો પ્રકાશન સહાય માટે મગાવવામાં આવે છે. આ પ્રકાશન સહાય પણ રૂા.૭૫૦૦/- સુધીની છે.

૫. **મૌલિક બાલસાહિત્યને ઉત્તેજન** :

બાલસાહિત્યનું પ્રકાશન થતું રહે અને ગુજરાતનાં બાળકોને નવું સર્જાતું બાલસાહિત્ય સુલભ થાય, તે હેતુથી આ વિષયના લેખકોને પ્રકાશન સહાયરૂપે અને બાલસાહિત્યને પ્રોત્સાહન માટે રૂા.૫૦૦૦/- સુધીની પ્રકાશન સહાયરૂપે આપવામાં આવે છે. આ માટે પણ જરૂરી હસ્તપ્રત આવેદનપત્ર સાથે રજૂ કરવાની રહે છે.

સંબંધિત લેખકો, પ્રકાશકોએ યોજના માટેના આવેદનપત્રો ટપાલથી કે રૂબરૂ અકાદમી કાર્યાલયના ઉપરના સરનામેથી મેળવીને તા.૩૧-૫-૯૮ સુધીમાં હસ્તપ્રતની જરૂરી નકલો સાથે મોકલી આપવાં. સુવાચ્ય હસ્તપ્રત વિનાનાં કે અધૂરી અને અસ્પષ્ટ વિગતોવાળાં આવેદનપત્રો અસ્વીકાર્ય બનશે, જેની નોંધ લેવા વિનંતી છે.

ડંકેશ ઓઝા	યશવંત શુક્લ	મનુભાઈ પંચોળી 'દર્શક'
મહામાત્ર	ઉપપ્રમુખ	પ્રમુખ

અનુક્રમ

એતદ્ વર્ષ ૧૮ : ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બર, ૧૯૯૭

પ્રકાશન તારીખ : ૩૦-૪-૧૯૯૮

એતદ્

વર્ષ ૧૯ : અંક ૧ જાન્યુઆરી-ફેબ્રુઆરી, ૧૯૯૮

સંપાદન
શિરીષ પંચાલ જયંત પારેખ રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૩૫
વર્ષ ૧૯ : અંક ૧ જાન્યુઆરી-ફેબ્રુઆરી ૧૯૯૮

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
૨૪, બી/૬ ખીરાનગર, એસ.વી.રોડ, સાન્તાક્રુઝ,
મુંબઈ-૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ
માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો, ચેમ્બૂર,
મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૧

યુયુત્સુ પંચાલ
૨૩૩, રાજલક્ષ્મી, જૂના પાદરા રોડ,
વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૭

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો
પત્રવ્યવહાર યુયુત્સુ પંચાલને સરનામે કરવો

લેસર અક્ષરાંકન
યુયુત્સુ પંચાલ, વડોદરા. ફોન : ૩૨૬૬૪૭

મુદ્રણસ્થાન
ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧

એક કાવ્યરચના

આભે કહ્યું ને
ધરતીએ સાંભળ્યું...
મને થયું કે,
તરત
ગુફામાંથી નીકળ્યો બહાર...
તોડ્યાં તેર-ચૌદ ઉમરાં,
ઉતારી લીધી થોડીક ખજૂર.
બસ
ઉઘાડપગો ચાલવા માંડ્યો.
ત્યાં
મા-એ કાઢી આપેલું આંખોનું માખણ
નાભિમાં મૂકી દીધું.
પગમાં બાંધી લીધો રસ્તો,
પછી પહાડતળેટી છોડીને હેંડ્યા કર્યું હતું સતત...
વચ્ચે
નદી-ઝરણ-સરોવરોનો સાથ,
જંગલ જંગલ આપે
ફૂલ-પાંદડું-ફળ ચાખું.
રાત પડે ત્યાં ઊંઘું,

દિવસ અડે જ્યાં જાગું...
આગળ પંખપંખ પોપટ-પારેવાં -પરિંદાં ઊતરે..
વાઘ-વરુ-રીંછ અંધાર ચીતરે..
ઉપાડ્યો પા'ણો,
ખાધો દાણો;
બસ
ચાલ્યા કર્યા ચંદન-સૂરજ,
ખર્યા કર્યા તારોડિયાં, તેજ તેજ...
વટાવ્યા કર્યા ખીણ, ખાણ, કોતર, ખાડા,
આડા ટેકરા-ટીબા
અડ્યા,
નડ્યા.
ચૂવા, ઝરઝરા, વાંકવાકળા,
સાંધી-બાંધી બનાવ્યાં ગરનાળાં, ઝીલણિયાં નવાણ ઝમે.
એના પાળે રોપ્યાં વાદળ,
તો આંબા-રાયણ-ઉમરા ઊગી આવ્યાં
મઘમઘ ચાડ, મેદાન, બીડ.
ઘાસ-ઝાકળ ભેગાં લહેરે..
બનાવ્યાં ખેતર,
ખેતરમાંથી ખેતર
જેમ ઊડે છે તેતર..
મળી ગયાં પાંચ પાંચ પોઠિયાં
પોઠો ભરીને ઉપાડ્યું મબલખ ધાન્ય
તંબૂ ડેરા,
ક્યાંક ખોદી દેતો વાવ,
ક્યાંક કોરી દેતો કૂવા.
ડુંગર ડુંગર કંદરામાં મંદિર, દેરાં
ચણ્યા ગઢકિલ્લા
હંકાર્યા સઢકિલ્લા
હંકાર્યા સઢ સરોવરોમાં -
આમ
એકમાંથી અનેક

એતદ્

કોઈ પડતર, બીડ, ખરાબા વચ્ચે
નદી, વળાં, તળેટી તળિયે,
તો કોઈ
નેળ-નેળિયાં, વાટ વળોટ જોડતા રસ્તે,
ત્રિભેટે
છેટે છેટે બંધાઈ ગયાં અનેક ગામ-ગામ, પરગણાં.
હું
ઈન્દ્રવર,
તરબતર ટામેટો, ટેટો વડનો,
ઘી ભરેલો કૂંજો !
દૂધધોયો, દહીંમાં મસમસ ન્હાયો,
આભ છાયો છોરો છાકટો, જાંબૂડો,
કઈ રાંડે ખી.. ખી.. ખંખેર્યું ને છાંટી સાકરચાસણી..
ફૂંકી લજ્જા
કાઢી લીધી લાજ એ રૂપગંડીએ...
પછી તો
શરીર પર વલ્કલને બદલે
ચડી ગયાં રેશમચીર, જરિયન વાઘા.
હોઠે અડ્યા મિષ્ટ-સ્વાદિષ્ટ છપ્પનભોગ,
ચડ્યાં ચડસ સાથળનાં
અણબોટ્યાં મોક્ષ માણવાનો કેફ એવો ફૂંગર્યો કે
કોઠે ઊતર્યો નાગ,
રોજ ચાલ્યા અંધારાના શ્વાસ-
શ્વાસે શ્વાસે દીવા,
આખર
પાંચ ઋતુઓને પરણી બેઠો.
રચી દીધી ફૂલગુલાબી પવનપાલખી...
બે આગળ,
બે પાછળ.
એક અડખેપડખે ફરે-ચરે;
કોઈક પાછી ઉપર સરે...
રોમરોમમાં

જાન્યુઆરી-ફેબ્રુઆરી, ૧૯૯૮

ચાંદીનાં વરખમોજાં ચળકે, છલકે ફીણ તરાપા તરે...
ઊતરે તડબૂચ..
આંખફૂટમણીના વેલા,
ખાટખટૂંબા,
ખોખાં,
ફોફાં.
ઊડ્યાં ગાભ-પેટ-યોનિ-પરપોટા કોલાં...
લિસોટા છાંટા.
કાંટા-કાતર-કાંજી-કાગળ-કાચ
નાચ નારી,
ક્યારી કેશર-કેળ-કીકી-કપૂર-કાછલી
ફાટે
સુંદરી પરી, ચીસ ભીંસ પડઘા...
અથડાયા,
પછડાયા
તેગ-તોપ-બક્તર-ભાલા ફણાં,
ખરી, સૂંઢ, ઊંટ, કચ્ચર બકરાં.
હોમહવન, હવિ, ગલ્લા
મલ્લા-પાડા, લોહી ગઢ્ઢા
પીએ પઢ્ઢા,
ચૂસે ઢોંગ ભાંગ, ચરસ, ગાંજા, કાવા-કસૂંબા.
ચાલે હોંચીહોંચી, ખાંખાખોળા, હળીહંચા,
ખાંચા
મ્હેંકે માંસલોચા...
તેથીસ્તો
જમીનજમીન માટે રાજરાજમાં પેઠો જૂગટાંનો વેપાર
ચારે તરફ ભૂખ, દુઃખ, શ્વાસ કોવાડ.
ચેલા લહેર કરે ગુરુમેલા.
હસ્તપ્રતોમાં પડી ઊધેઈ, કીડા.
મીંડાં થયાં આગળ, એકડા રહી ગયા પાછળ,
આગળ ધમાધમ ચાલે
ઊપડે હાથી, ઘોડા, રાણી સોનવતી સવારી,

બોલે વાજાં,
ખાજાં ખાય પ્રધાનવાણિયા બાંમણ જોશી, હજૂરિયા-ખજૂરિયા, મડદાં.
રહે બાળકો ભૂખ્યાં, ક્યાંક રોતી નારી...
કરમાતી જતી જવારા-ઝારી,
છેવટે
ના રહેવાયું;
સહેવાયું;
મા, સાંભરીને...,
અશ્વત્થ નીચે આદર્યો વરસો લગ યોગ,
બેઠા સંજોગ
શ્લોકનાં વહાણાં વાયાં,
વાયરો, વૃક્ષ, વેલપાંદ, વાદળ, પંખી હરખાયાં...
ફર્યો પહાડ પહાડ, નદીકાંઠા,
નગરે નગરે વ્હેંચ્યા શેરડીસાંઠા.
તોયે
માથે ખાધા ખીલા.
લોહી નીંગળતા રેલા...
મેલા લોક
ફોક ઊડી ગઈ નક્ષત્ર, અક્ષરલેખ, અબરખચૂર્ણ, પડીકી.
ઝીંકાયો અંધારધબ્બ ધડાકો.
ફેલાયાં અત્તર-છત્તર,
હલ્યા હાથપંખા,
પાછાં શરાબ, સુંદરી નાચ્યાં, ગાનગવૈયા,
થા થૈયા થૈયા...
આગળ થયાં ધન-દોલત, સોનું-રૂપું, માણેક, મોતી, સિક્કા...
એક્કા.
ઝુમ્મર ઝુમ્મર મહેલમિનારા,
દરિયાકિનારા ખારા
થઈ ગયા મારા.
નારિયેળ
ખજૂર
લવિંગ-ઈલાયચી, મરીમસાલા, બદામ

જાન્યુઆરી-ફેબ્રુઆરી, ૧૯૯૮

અડ્યો કોહીનૂર હીરો,
ફરક્યા વાળ
ઝબક્યું મારું જઠર ઊંડાણ..
આળ-ગાળ ગણકાર્યા વિના ચૂંથે રાખ્યું શરીરચામડું પાતેરનું -
ખેતર, તેતર પર બેસાડ્યાં મિસાઈલ્સ
વળી
ટૅન્કના કવચથાળે, મથાળે બેસીને ખાતો રહ્યો બતકનું માંસ,
આપતો રહ્યો કારતૂસ...
કાપતો રહ્યો રસ્તા-નદી-અરણ્ય-વાટ,
અંબર અંબર નાભિનાડ,
લોખંડ કાંટાળી વાડ બાંધતો રહ્યો હંમેશ
થઈ ગયા મારાથી દેશ-પ્રવેશ-ખંડો જુદા-
એમાંય લડતાં મૂક્યાં લોક
ભીચડાતી વસ્તી,
સસ્તી થોકબંધ બિલ્ડિંગોના માળેમાળ બાલ્કનીનો માલિક
હિપોપોટેમસ
ગોઠવતો રહ્યો કૉમ્પ્યુટર
આપતો રહ્યો કૅલક્યુલેટર, બૂસ્ટર, કાર, ટી.વી. ફૉન,
બનતો રહ્યો ઊર્જામકર, ઇલેક્ટ્રોનિક્સ.
રબરના ઝાડમાંથી કાઢ્યું સફેદ રગડો.
ઘોડા-સસલાંમાંથી નૂર તારવી ભરું શીશીઓ, રસીઓ -
બસ હવે...,
ગમે કોકની છાતી-યોનિ-કંઠ, કોકના નયન-નાક, કોકના કેડમરોડ થાપા.
ઊડે લિપસ્ટિક, ઊડે કાર્પેટ, ડનલોપ ગાદી-પલંગ ઊડે...
ધનાધન શાદી તૂટે, સંધાય પાછી...
સ્ત્રી, નારી, પત્ની, નર, પતિ જેવું કાંઈ નહીં
બધું સેળભેળ,
મેળ ખાય તો સાડી, કૂર્તા, ફૉક જોડે
ચાલે ચોવીસ ચોવીસ કલાક લિંગવ્યવહાર મારો...
પાણી-વાણી-ઘાણી, તાણી ગયાં દરિયાનાં ફીણ
મીણ વચ્ચે ઊભો,
સૂબો.

હવે સાડા ચાર પડ્યા છે ખાડા
ઝરી રહ્યું છે સૅકરિન...
આમ
ખોઈ દીધાં ઘર-ખેતર-ગામ-ગાયો
ખજૂર ઉમરાં...
આભે કહ્યું
ધરતીએ સાંભળ્યું..
હું સક્કરખોરો
રહ્યો નથી છોરો ગોકુલનો -
બની બેઠો છું લૂખો સૂકો શકરોબાજ,
પાયોનિયર,
એટલેસ્તો
ઊડીને જઈ નથી શકતો મારી મા પાસે.
એનાં રોજ
ટપક્યાં કરે છે આંસુ...
કાંસું.

જાન્યુઆરી-ફેબ્રુઆરી, ૧૯૯૮

પુરુરાજ જોષી

દવ

પૂછીએ
તો હવે પૂછવું ય કોને ?
દોડવા જઈએ
તો દિશાઓની ભીતોમા
માથુ ભટકાય
મારગ માનીને
ચાલવા માંડીએ
તો ગાંડીતૂર નદી
વહેણમાં વહાવી જાય
બૂમો પાડીએ
તો ય
મળે નહી પ્રતિસાદ
હવે કરવું શું ?...
જીરણ પાનાં પરના
અક્ષરો ઉકેલીએ
પગીઓને પૂછીએ
પહાડો પર ચઢીએ
ખીણોમાં આથડીએ
કે

બરફીલી નદીઓમાં
ડૂબકીઓ મારીએ
પણ
માલિકના
ક્યાંયથી યે
મળે નહીં સગડ
ને
ડુંગરિયે લાગેલો દવ
તો ધીમે ધીમે ફેલાતો જાય
અષાઢ-શ્રાવણ મઘા કે સ્વાતિ
આવે આવે ને ઊડી જાય
પણ
ભીનો શેનો થાય લગીરે
ચાતકનો કંઠ ?
હવે ?
હવે શું ?
કર્યો છે અપરાધ
તો સહે જઈએ
બાકી માલિકે તો
કેટલા વારેલા, સમજાવેલા
તો ય
અમે તો
એ જ સફરજન ચાખ્યું
હવે પૂછીએ
તો પૂછવું ય કોને
કે
જન્માંતરોની
આ આંધળી રઝળપાટ
અને વિસ્તરતા જતા આ દવનું
અમારે
શું રે કરવું ?

જાન્યુઆરી-ફેબ્રુઆરી, ૧૯૯૮

ઑક્તાવિયો પાઝની બે કૃતિઓ અનુ. રાધેશ્યામ શર્મા

એક

પેલી પાર
દિવસનું પાનું ફેરવું છું.
તારી પાંપણોના હલનચલનને આપેલ આદેશ
અનુસાર લખીને

*

તારામાં પ્રવેશી જાઉં હું,
અન્ધકારનું ખરું સત્ય.
અન્ધકારના પુરાવા મારે જોઈએ,
શ્યામવર્ણો શરાબ પીવો છે :
મારાં નેત્રો લઈ લે અને કચડી કાઢ.

*

તારા સ્તનાગ્રે
રાતનું ટપકું :
ગુલનાર ગૂઢતાઓ.

*

આંખો મારી બંધ કરીને
તારી આંખોની અંદર ઉઘાડું છું.

*

હમેશ જાગતી
માણેક શય્યા પર
તારી ભીની જીભ.

*

તારી રક્તવાહિનીઓના બગીચાઓમાં
છે ઘણા ફુવારા.

*

લોહીના મહોરા સમેત
શૂન્ય ચિત્ત હું તારા વિચારોની પાર જાઉં છું:
વિસ્મૃતિ દોરે મને
જિન્દગીની બીજી બાજુ.

બે

બંધ આંખ રાખી
તું અંદર પ્રકાશવંત
તું એક અન્ધ પાષાણ

એક પછી એક રાતે હું તને કોતરું છું
બંધ આંખ રાખતી
તું એક ખુલ્લો પાષાણ

પરસ્પરને ઓળખી
બંધ આંખે
આપણે ગંજાવર
બની રહ્યાં છીએ.

મધુસૂદન ઢાંકી

પ્રાચીન અને મધ્યકાલીન ભારતીય વાસ્તુ-શિલ્પણામાં હસ્તીનું રૂપાંકન

એક

સમગ્ર વિશ્વની પૃથક્ પૃથક્ પ્રાચીન અને મધ્યકાલીન વાસ્તુપ્રણાલીઓ અને તેમાં પ્રયુક્ત થયેલાં સુશોભનોનું અધ્યયન કરતાં એક વાત સ્પષ્ટ રૂપે આગળ તરી આવે છે. ઈસ્વીસન પૂર્વે બીજી શતાબ્દીથી લઈ પાચમી સદી સુધીની વિધવિધ પ્રાદેશિક-કાલિક શૈલીઓમાં પ્રાદુર્ભવેલી ભારતીય સ્તૂપોની વેદિકાઓ અને તોરણો, અને તે પછી ગુપ્ત યુગથી લઈ મધ્ય યુગ સુધીમાં નિર્માણ થયેલી દેવાલયાદિ સ્થાપત્યકૃતિઓમાં અન્યત્ર ક્યાંય ન જોવા મળતું ભાતોનું અને હેતવો(motifs)નું વૈવિધ્ય, અભિવ્યક્તિની નિરનિરાળી છટાઓ અને કેટલાંયે દૃષ્ટાંતોમાં ઉત્કૃષ્ટ કળાત્મકતા તુરત જ ઊડીને આંખે વળગી જાય છે.

શોભાંકનોમાં જોઈએ તો એક તરફ દેવ-માનુષાદિ આકૃતિઓ અને પ્રાણીજગત, વનસ્પતિસૃષ્ટિ અને ભૌમિતિક આકારોના દાયરામાંથી ચૂંટી કાઢી તેમાંથી સર્જાયેલાં કલ્પનોનો પ્રયોગ થયેલો જોવા મળે છે. આરાધ્યદેવો (અને તેમાં હરિહરાદિ સરખા પ્રમુખ દેવોના અવતારાદિ ક્રીડા-સ્વરૂપો) તેમ જ તેમના પરિવાર દેવતાઓ, બુદ્ધ અને જિન પ્રતિમાઓ, અષ્ટ દિક્પાલો, અષ્ટાવસુ ઉપરાંત યક્ષ, નાગ, કિન્નર, કિંપુરુષ, ગંધર્વ, વિદ્યાધર, ક્વચિત્ ભૂત, પ્રેત, પિશાચ, રાક્ષસ, અને કેટલીક વાર પ્રમથ-ગણ, શંખનિધિ-પદ્મનિધિ અને વિશેષે સુરસુન્દરીઓ તો જોવા મળે છે જ, પરંતુ તે ઉપરાંત પ્રાણીસૃષ્ટિમાંથી ગજ,મકર, મકરમત્સ્ય, મૃગ, સિંહ, વૃષ, અશ્વ સરખા સજીવ વાસ્તવિક પ્રાણીઓ તથા ઇહામૃગ, વ્યાલ, માર્તંગનક્ર સરખાં કાલ્પનિક પ્રાણીઓ અને ગરુડ, હંસ, ચક્રવાક (ક્યારેક મયૂર) દંતકથાઓના ભેરુણ્ડ કે ભારંડ વગેરે પક્ષીઓનાં રૂપો પણ શોભન રૂપે ઉપયોગમાં લેવાયાં હોવાનું દેખાય છે. આ સિવાય કમલનાં કુમુદ, પૌર્ણ, પુંડરીક, પદ્મ, ઇંદિવર આદિ અનેક કમનીય સ્વરૂપો અને

તદન્તર્ગત મૃણાલવલ્લી યા પદ્મલતા એવં પુષ્પાવલી, તે પછી ચંપકવલ્લી (ચમેલી), નાગવલ્લી(નાગરવેલ), કલ્પલતા કે કામલતા, કંકણપત્ર, તમાલપત્ર, જલપત્ર, પદ્મપત્ર આદિ વનસ્પતિજન્ય હૈતવો, તેમ જ પૂર્ણઘટ કિંવા ઘટપલ્લવ, તદુપરાંત ઘંટમાલા, ગ્રાસકિંકણિકા, મુક્તામાલા, મુક્તાવરાલ, ગજપીઠ, અશ્વપીઠ, (ક્યારેક વળી સિંહપીઠ), નરપીઠ, મરાલપટ્ટી કિંવા હંસપટ્ટિકા યા હંસમાલા, નક્રપટ્ટી વા મકરપટ્ટી, મેષમકરપટ્ટિકા યા વ્યાલમાલા આદિ ભાતીગળ શોભનબંધોનો પ્રયોગ પણ થયેલો જોવા મળે છે. તદિરિક્ત રત્ન અને અર્ધરત્ન, મણિદર્પણ, ઉપરાંત કુંજરાક્ષ, શતરંજપટ, વિવિધ છિદ્રરહિત જાલાંકનો ઇત્યાદિ ભૌમિતિક અલંકારલીલા-ઘટકોનો સુશોભનો રૂપે આવિર્ભાવ પણ અહીં મોકળે હાથે થયેલો દેખાય છે. પ્રત્યેકમાં પ્રગટ થતા વિવિધ પ્રકારોમાં પોતપોતાની પ્રાદેશિક - કાલિક શૈલીની લાક્ષણિક તક્ષણશૈલી અનુસારી સૌન્દર્ય નિખરતું જોઈ શકાય છે; અને એક તરફથી સ્વકીયરૂપે, તો બીજી બાજુ અખિલ વાસ્તુસંગઠનમાં ઘટક રૂપે પોતાનું યથોચિત સ્થાન અને અનિવાર્યતા પણ સ્થાપી રહે છે. સાંપ્રત લેખમાં તો આ વિશાળ શોભનસૃષ્ટિમાંથી કેવળ ગજ વા હસ્તી-હાથી-ના એક સુશોભન રૂપે નિરનિરાળા સ્થાન-સંદર્ભોમાં થયેલા ઉપયોગ અને તેની કલાક્ષમતા સંબધમાં ભારત અને સિંહલદ્વીપમાં જુદા જુદા કાળે કંડારાયેલા નમૂનાઓની નોંધ લઈ તેમાંથી થોડાંકની જ સોદાહરણ સચિત્ર ચર્ચા કરવા વિચાર્યુ છે.

બે

'કલા' કોને કહેવી, માનવી તે વિષયસંબંધમાં કેટલીક વાતોની, તીવ્ર મતભેદોની સ્પષ્ટતા આ અગાઉ થોડાક પ્રાચીન-મધ્યકાલના ભારતીય ઇતિહાસવિદો કરી ચૂક્યા છે, પણ અહીં તેને અમુકાંશે સાર રૂપે પુનરુક્ત કરી, થોડાં ઉમેરણો સાથે, કહેવું એટલા માટે આવશ્યક બની રહે છે કે ચિત્ર વા શિલ્પમાં 'વસ્તુ' અને રૂપ-રૂપકાદિમાં 'વિષય'ના થયેલા યથાર્થવાદી વા તાદૃશતાવાદી અને લાવણ્યલક્ષી આલેખનને અદ્યતન અનેકવિધ કલાસંપ્રદાયો અંતર્ગત પાંગરેલી અમૂર્તવાદી યા અલ્પમૂર્તરિખાવાદી કે કેવળ સંજ્ઞાવાદી, પ્રતીકવાદી, છાયામાત્રવાદી કે પછી વિકૃતિવાદી યા અપરૂપવાદી કલાના પુરસ્કર્તાઓ તુચ્છકારપૂર્વક અકલાત્મક એવં અભિવ્યંજનાની દૃષ્ટિએ હીન, નિકૃષ્ટ અને તેથી તજવાયોગ્ય માને છે, મનાવે છે; પરંતુ યુરોપમાં રૉમકયુગ અંતર્ગત અને પછીથી ઉત્તર મધ્યકાળમાં પુનરુત્થાન (Renaissance), બારૉક(Baroque) અને રૉકોકો (Rococo) તથા નવયુનાનિક (Neo-classical)યુગમાં ચિત્ર અને શિલ્પ કલાક્ષેત્રે અનુસરાયેલાં વાસ્તવદર્શિતા તેમ જ સૌન્દર્યનિષ્ઠતા અને પુરાણા ભારતીય કલાસંપ્રદાયોમાં પ્રકટ થતી યથાર્થવાદિતા અને મનોહારિતા વચ્ચે મોટો ફર્ક રહેલો છે. નિસર્ગમાં એક સ્થાને, એક પળે, અને પૂર્ણપણે જોવા ન મળે તેવી લાલિત્યપરક ભંગીઓ-મુદ્રાઓ, ચેષ્ટાઓ અને રેખાઓનાં ધ્યાન ખેંચે તેવાં આદર્શવાદી એવં આવિષ્કૃત-સર્જનો તેમાં કેટલીયેવાર થયાં છે. એકસહ, એક સ્થાને, એક જ હૈતવનાં ઉત્કૃષ્ટ તત્ત્વો એકત્રિત કરી,

એતદ્

જુદા જુદા દેશકાળના ભારતીય અને દ્વીપાંતર કલાસંપ્રદાયોની પરંપરાઓ-પરિપાટીઓ અને તેની પછવાડે રહેલાં કલાકારોનાં નિજી અભિવ્યક્તિ -સામર્થ્ય, ઊર્જસ્વી હથોટી, આરપાર જતી પશ્યતા, પરિપક્વતા અને દૃષ્ટિશીલ નિયોજનના પ્રભાવે પ્રગટતી કુદરતમાં અસંભવિત એવી ચારિઓની કલાનુભૂતિને અનેક વિધ સ્વરૂપોમાં પૂર્ણપણે વ્યક્ત કરતી અનર્ગળ કૃતિઓ, માનવ-કરતુકો અને કુદરત-સર્જિત આફતોને કારણે ભૂતકાળમાં નષ્ટ-વિનષ્ટ, વિલીન થઈ ચૂકી હોવા છતાં જે કાંઈ બચ્યું છે તેમાંથી આજે પણ કેટલુંક અભ્યાસાર્થે ઉપલબ્ધ છે અને તેમાં કલાનો આસ્વાદ લઈ શકવા જેટલું અવશ્ય અસ્તિત્વમાન પણ છે. આવી ઉચ્ચતમ આકૃતિઓ-કૃતિઓના મુખ્ય ગુણો એ છે કે તેમાં ચિત્રશીલતા(picturesqueness) અને સાપેક્ષ શાશ્વતતા (relative permanance) અને એથી સુકાઈ ન જાય તેવો રસ જળવાઈ રહેતો હોવાની અને તે સૌમાં વાસી ન થઈ જવાની ક્ષમતા સાંગોપાંગ વસી રહેલી હોવાની પ્રતીતિ થાય છે. આથી જ ''આ જ તે, આવું હોય તો જ સાચી કલા, અન્યથા નહીં ! અને પ્રાચીન તો નહીં જ'' એવી એકાંતિક દૃષ્ટિ છોડી અનેકાંતવાદ અપનાવવાથી સંકીર્ણતાને સ્થાને વ્યાપકતાની સમૃદ્ધતા પ્રાપ્ત થઈ શકે. છતાં પ્રાચીનની અવગણના કરવાનું જ વલણ દાખવાય તો હજી સુધી જીવંત રહેલી શાસ્ત્રીય સંગીતની પરંપરા પરત્વે પણ એ જ વલણ અખત્યાર કરી, હિંદી ફિલ્મોમાં પ્રવર્તમાન જે કંઈ સંગીત અને નૃત્ય કલા રૂપે ઘટાવાય છે તેને જ અત્યુત્તમ અને આદર્શરૂપે માનવું જોઈએ, ઘટાવવું જોઈએ. બિરદાવવું ઘટે.

ત્રણ

સાંપ્રત લેખના સંદર્ભમાં, ભારતીય શોભનસૃષ્ટિના ઉપર નિર્દેશિત અપાર વૈભવમાંથી ચૂંટી, હાથીના રૂપાંકનની વાત કરીએ તો આર્યોના ભારતમાં આગમન પછી પ્રસ્તુત પ્રાણીના થયેલા ગાઢ પરિચય, એની ખાસિયતો, કલાત્મક દેહભંગીઓ સાથેનાં ડોલનમય મદભર્યાં હલનચલનનાં દર્શન અને તેની સવારી સહિત જુદા જુદા કાર્યોપયોગોમાં જોતરવાના અનુભવ પછી કલાહેતવોમાં તેનાં પસંદગીઅને પ્રવેશ થવાં સ્વાભાવિક હતાં. (પ્રાચીન સાહિત્યમાં કથેલ, સ્ત્રીઓના ચતુર્વર્ગમાં, ક્રમમાં બીજી એવી 'હસ્તિની' જાતિ એવં નારીને 'ગજગામિની' સરખું પ્રશંસારૂપેણ થયેલું ઉપમાન પણ આ સાંસ્કૃતિક પરિપ્રેક્ષ્યમાંથી જ ઉદ્દ્ભવ્યું હશે.) મૌર્ય સમ્રાટ ધર્મરાજ અશોક(ઈ.સ.પૂ.૨૭૨-૨૩૨)ના કલિંગવિજય પછી ઓરિસ્સામાં ભુવનેશ્વર પાસેના ધવલીના ખડક પર કંડારાયેલા ધર્મશાસન સાથે હાથીનો એના મોરા પૂરતો ભાગ કોરેલો છે. સિંધુતટ સંસ્કૃતિની મુદ્રાઓ પર મળી આવતાં હાથીનાં થોડાંક અંકનો પછી ઇતિહાસકાળમાં થયેલું આ પહેલું દૃષ્ટાંત હશે. અશોકે બુદ્ધ સાથે સંકળાયેલાં (અને અન્યથા) બૌદ્ધમાન્ય ધર્મસ્થાનોમાં ઊભા કરેલા ધર્મધ્વજો (એટલે કે પાષાણી સ્તંભો)માં સિંહધ્વજ, વૃષભધ્વજ, અશ્વધ્વજ અને સાથે જ હસ્તીધ્વજનો પણ સમાવેશ હતો; અને આવા કોઈ કોઈ ધ્વજમાં સ્તંભના ઉપરના ભાગે આવતા શીર્ષરૂપેણ 'પદ્મ' ઉપરની ગોળ આધારપટ્ટિકામાં ફરતે ચતુર્દિશામાં કોરેલાં ધર્મચક્રોની વચ્ચેના ગાળામાં ઉપરકથિત ચાર પ્રાણીઓ-સિંહ,વૃષ,

અશ્વ અને હસ્તી-કંડારવામાં આવ્યાનાં, વિશેષ કરીને સારનાથના સુપ્રસિદ્ધ સિંહધ્વજ સરખાં દૃષ્ટાંતો ઉપલબ્ધ છે. એ જ યુગમાં મગધમાં, રાજધાની રાજગૃહના સમીપવર્તી ક્ષેત્રમાં આવેલા ડુંગરમાં, આજે 'લોમેશ' ઋષિની ગુફા' તરીકે ઓળખાતાં અને વાસ્તુશાસ્ત્રોક્ત 'ગજપૃષ્ઠ' જાતિના 'લયન'ના મોવાડમાં પ્રવેશદ્વાર ઉપરની વક્રાકાર પટ્ટિકા પર ગજપંક્તિનું સુરેખ પાર્શ્વદર્શન કોરેલું છે.

પ્રસ્તુત ઉદાહરણો પછી મહારાષ્ટ્રમાં લોણાવળા પાસેના કાર્લાના લયન-ચૈત્યના(પ્રાયઃ ઈ.સ.૫૦-૭૫)ના મોરામાં, દ્વારની બન્ને બાજુ કોતરેલા, એ કાળમાં થતા હશે તેવા માડ-મજલાયુક્ત અને કાષ્ઠમાં સર્જાયેલા મહાલય જેવા ભાસતા વાસ્તુદર્શનમાં, નીચેના ભાગમાં, સન્મુખદર્શનયુક્ત ગજોની, જાણે કે પૂરી ઈમારતને પોતાની પીઠ પર ઊંચકતા હોય તેવા પ્રતીકાત્મક સૂચન સાથે પંક્તિ કાઢેલી છે, જે પછીથી કંડાનારા દેવાલય-સ્થાપત્યમાં ઈલોરા-પ્રાચીન એલાપુર - ના એકાશ્મ(monolithic) કૈલાસમંદિર(ઈ.સ.૭૭૫)ની જગતીમાં દેખા દે છે. પછીથી આબુ-દેલવાડાની મંત્રી તેજપાળકારિત આરસની હસ્તિશાલા (ઈ.સ.૧૨૩૨) અંતર્ગત શણગારાયેલા હાથીનાં મોટાં રૂપો જોવા મળે છે. આ વિશાળ કદમાં કોરેલાં દૃષ્ટાંતો પછી, એ જ મોટા હાથીઓ સંકોચાઈને દશમા શતકથી સંરચનાશીલ દેવાયતનોમાં 'ગજપીઠ'ના શોભનથર અંતર્ગત દેખા દે છે. મેવાડમાં જગત્-ગ્રામ ખાતેના અંબિકાદેવી (પ્રાયઃ ઈ.સ.૯૬૧)ના મંદિરની પીઠમાં, રાજસ્થાનમાં કિરાડુના વિષ્ણુમંદિર (પ્રાયઃ ઈ.સ.૯૮૦), ખજુરાહોના વિશ્વનાથ મંદિર (ઈ.સ.૯૯૮) અને રાજોરગઢના જૈન મંદિરની દેવકુલિકાની મહાપીઠ (પ્રાયઃ ૧૦મી સદી ઉત્તરાર્ધ)માં ગજપીઠ પ્રથમ વાર દૃષ્ટિગોચર થાય છે; અને પછીથી તો ગુજરાતમાં સોલંકીકાલીન મંદિરોની મહાપીઠમાં તો 'ગજપીઠ' સર્વત્ર નજરે પડે છે. મંદિરોની અંતર્ગત જગતીની સોપાનમાલાની અડખેપડખે ખજુરાહો(૧૦-મી ૧૧મી સદી)માં તેમ જ કર્ણાટકમાં હોયસળ યુગનાં કેટલાંક મંદિરો (૧૨મી-૧૩મી સદી)માં હાથણી(શુણ્ડિકા)નાં સુશ્લિષ્ટ રૂપો કાઢેલાં નજરે પડે છે. એ જ રીતે માળવામાં તીર્થધામ ઑંકારમાંધાતામાં 'યજ્ઞશાળા' મનાતા મંડપમાંની જગતી(૧૧મી સદી)માં પણ હાથીનાં રૂપો કાઢેલાં છે.

હસ્તીના અંકનમાં આ સિવાય રૂપકોમાં પણ ઘટકરૂપે વિશાળકાય દૃષ્ટાંતો જોવા મળે છે : જેમ કે મહાબલિપુરમ્‌ના બે જુદા જુદા ખડકોની ઊભી સપાટી ઘસીને સપાટ કરી દીધેલી, સન્મુખ બાજુ પર અર્ધભાસ્કર્યમાં હાથીનાં પાર્શ્વદર્શી રૂપ કંડારેલાં છે. તેમાં જે 'ગંગાવતરણ' વા 'કિરાતાર્જુનીય'નો ભાવ આલેખતું હોવાનું ઘટાવાય છે, એમાં હાથીનો આકાર જરા લાંબડો કરેલો છે (જેવું વાસ્તવિક હાથીઓમાં પણ ક્યારેક જોવા મળે છે. પણ એવી કક્ષાનું છતાં એથી વધારે પુરાણું ગજક્રીડાનું બહુ જ સરસ, ઈસ્વીસનના પાંચમા શતક જેટલું પુરાણું મનાતું ગજક્રીડાનું દૃષ્ટાંત, સિંહલદ્વીપના અનુરાધપુરમાં 'ઈસિમુનીય વિહાર(ઋષિમુનીય-વિહાર) પાસેના સ્નાનકુંડને અડીને આવેલા ખડક પર કોરેલું છે. ઓછામાં ઓછી રેખાઓના પ્રયોગથી,

એતદ્

અલ્પભાસ્કર્યમાં ઉપસાવેલ હાથીનું આ રૂપ એની નિસર્ગ-સંભવિત દેહવાચાને વ્યતિક્રમી, અત્યંત કલાત્મક વળાકાઓ સાથે, પ્રભાવશાળી અને ભાવવાહી ભંગિમા દર્શાવી રહે છે(ચિત્ર ૧). પછી મોડેથી ભારતમાં કલિંગદેશ - હાલના ઓરિસ્સા પ્રાંત - માં ભુવનેશ્વરના અનંતવાસુદેવના મંદિર(ઈ.સ.૧૨૬૮)ના ગૂઢમંડપની 'સ્તંભજાલક' વર્ગની જાળી ઉપરની પટ્ટિકામાં સૌષ્ઠવભર્યા ગજોનાં અંકન અત્યંત સોહામણી લીલા સમેત પંક્તિબદ્ધ રૂપે રજૂ થયું છે. હાથીના તમામ યથાર્થવાદી દેહભંગોનાં અવલોકનોના નીચોડરૂપ અને જેમાં જેમાં લાલિત્યનો આવિર્ભાવ થતો દેખાયો હશે તે સૌને આદર્શમાન રૂપે અહીં આ રમતિયાળ હાથીઓમાં ઘટાવવામાં આવ્યા છે(ચિત્ર ૨). (અજંતાનાં લયનમંદિરોની છત પરનાં ઈસ્વીસનના પાંચમા શતકમાં થયેલાં ચિત્રકામમાં પણ ચોરસાઓમાં લગભગ આવી રેખાઓના મેળથી સર્જન કરેલાં અતીવ સુંદર ગજરૂપો ચિત્રિત થયેલાં છે.)

અનંતવાસુદેવના દૃષ્ટાંતથી એક પેઢી પહેલાં કોણાર્કના જગત્ખ્યાત સૂર્યમંદિરની જગતીના ભિટ્ટમાં આની શરૂઆત થઈ ગઈ છે(ચિત્ર ૩). એમ તો આપણે ત્યાં ગુજરાતમાં પણ કચ્છના કેરાકોટના ભગ્ન શિવાલયના ભદ્રાવલોકનના મત્તવારણ(કઠોડા)માં પણ પાર્શ્વદર્શનમાં વહી જતી હાથીઓની હાર કાઢેલી છે, જે સુરેખ તો છે, પણ વિશેષ પ્રાણવાન, વાસ્તવિક અને ગજલીલાને કેટલેક અંશે રમણીય રીતે રજૂ કરનાર દૃષ્ટાંત મધ્યકાલીન આંધ્રપ્રદેશમાં છે. આથી છેલ્લે જોઈશું ત્યાંના ક્ષેત્રીય હિસ્સા 'તિલંગાણ'(ગુજરાતી ભાષામાં 'તેલંગણ') કિંવા 'તિલંગદેશ'માં, ૧૧મી સદીના મધ્યભાગે, તેલુગુચોડ રાજવંશના શાસનકાળ દરમ્યાન નિર્માણ થયેલા અને વર્તમાને 'છાયા સોમેશ્વર' નામે ઓળખાતા શિવમંદિરના મુખમંડપની વેદિકા ઉપરના આસનપટ્ટ પરના કક્ષાસન પર હાથીઓની હારની હાર જેમ અહીં કંડારેલ ગજોનાં રાજસી ઠસ્સાવાળા વિશિષ્ટ શરીરભંગો, સાહજિક લીલાઓ - ચેષ્ટાઓ અને લલિત ગતિને અભિવ્યક્ત કરતા, રમણે ચઢેલાં કેટલાંયે રૂપો અહીં નજર સામે આવી રહે છે. સાંપ્રતકાલીન કર્ણાટકમાં મહીસુરના કાષ્ઠ કલાકારો સાગ અને મેહૉગનીમાં હાથીઓનાં અત્યંત સુડોળ અને વિવિધ ભંગીઓમાં રૂપ રજૂ કરતાં કેમ થાકતા નહીં હોય તેનું પ્રમાણ, તેનો યથોચિત ખુલાસો, આ દૃષ્ટાંતોથી મળી રહે છે. અનિત્યતાનું તત્ત્વ ધરાવે, અવસ્તુનિષ્ઠ એવં અનાત્મશીલ હોય તે જ કલા, એ વાત જો સાચી છે તો સાથે જ એની સામેના ધ્રુવબિંદુએ ઊભેલી ઊલટી વાત પણ એટલી જ સાચી છે. અદ્યતન કલાની ચાહના અને અહોભાવ પ્રાચીન કલા પરત્વેના પ્રેમ અને સમાદરને સહી જ ન શકે એવું નથી.અહીં હું આ વાત વિવાદ ઉઠાવવા માટે નહીં, પણ મારા પોતાનાં બન્ને ક્ષેત્રોની કલાઓના આગવા આવિર્ભાવ પ્રત્યે રહેલી સમાન પ્રીતિને આધારે પ્રતીતિપૂર્વક કહી રહ્યો છું. તાત્ત્વિક દૃષ્ટિએ બન્ને પ્રમુખ ક્ષેત્રોની કલાઓ એના આંતરિક ગુણવિશેષોને કારણે સહઅસ્તિત્વની દાર્શનિક પરિભાષામાં કહીએ તો 'સત્' રૂપે ગણાવાની યોગ્યતા ધરાવે છે અને એ બન્ને ઉચિત રીતે એ કક્ષાની સમાન અધિકારિણી પણ છે. ભારતીય સંસ્કૃતિનું સમન્વયલક્ષી અને સહોપસ્થિતિ પરત્વે સહિષ્ણુતાના મૂલગત લક્ષણને વર્તમાને

પ્રચલિત અંતિમવાદી ખયાલાતોના પ્રવાહમાં તણાઈ જઈ ત્યાગી દેવાની કોઈ દબાવદાયી આવશ્યકતા ઊભી થઈ જતી હોય, ફરજ ખડી થઈ જતી હોય, તેવું તો કંઈ દેખાતું નથી, એને માટે વાસ્તવિકતાની બુનિયાદ બની જતી હોવાની સંપ્રતીતિ પણ થતી નથી.

<u>વિશેષ નોંધ</u>

લેખ સાથે સંલગ્ન બધાં જ ચિત્રો અમેરિકન ઇન્સ્ટીટ્યુટ ઑફ ઇન્ડીઅન સ્ટડીઝ, વારાણસીના સૌજન્ય અને સહાયથી અહી પ્રગટ થયાં છે.

ચિત્રસૂચિ

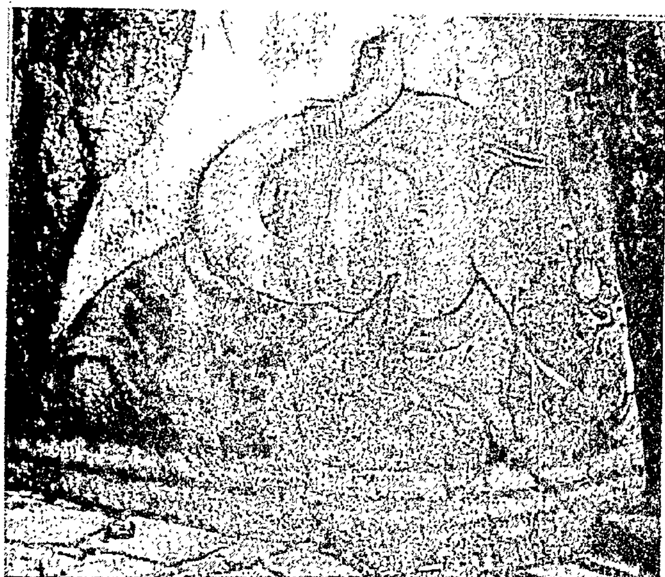
૧. સિંહલદ્વીપ (શ્રીલંકા), ઇસુમુનિય વિહાર પાસેના કુંડના ખડક પરની હાથીનું અર્ધભાસ્કર્યમાં રેખાંકન(પ્રાયઃ ઈસ્વીસન ૫મી સદી)

૨. કલિંગદેશ(ઓરિસ્સા)માં ભુવનેશ્વરના અનંતવાસુદેવ મંદિરના ગૂઢમંડપની ભદ્રના સ્તમ્ભજાલક પરની ગજપટ્ટિકા(ઈ.સ.૧૨૭૮)

૩. કલિંગદેશ, કોણાર્કના સૂર્યમંદિરની જગતીની નીચેની ગજપટ્ટી.

૪. તિલંગાણના પનગલ ગ્રામના છાયા સોમેશ્વર મંદિરના મુખમંડપના કક્ષાસનમાં કંડારેલી ગજાવલી.

૫. એજન



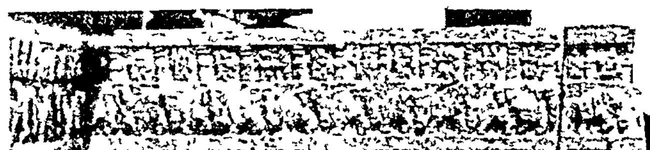
ચિત્ર : ૧



ચિત્ર : ૨



ચિત્ર : ૩



ચિત્ર : ૪



ચિત્ર : ૫

ડૉ. નિરંજન રાજ્યગુરુ

પદભજનના મહત્ત્વના પ્રકારો એક પરિચય

પદ : એક વિશિષ્ટ - વિરલ સાહિત્યસ્વરૂપ

આજ સુધી વિશેષતઃ અંગ્રેજી 'ઊર્મિકાવ્ય'નાં લક્ષણોને ધ્યાનમાં લઈને પદનું કાવ્યસ્વરૂપ નિશ્ચિત કરવાના પ્રયત્નો થયા છે. પરંતુ એમાં ચોક્કસ લક્ષણો અને કલાવિધાન વિશે ભારતીય સંગીત અને દેશીઓના બંધારણને પણ નજર સામે રાખીને પદસ્વરૂપ વિશે વિગતવાર ચર્ચા થવી જોઈએ.

'પદ' એ આપણા ગુજરાતી સાહિત્યમાં અનેકવિધ સ્વરૂપે રાગ, ઢાળ, પદબંધ અને વિષયવૈવિધ્ય સાથે ખૂબ જ જૂના સમયથી પ્રયોજાતું આવેલું પદ્યસાહિત્ય છે, જેમાં સંક્ષિપ્ત સઘન કાવ્યરૂપ, સહજ - સરળ સીધી અભિવ્યક્તિ, ભાવવિચારની એકસૂત્રતા, નાટ્યાત્મકતા, સંવાદ, સંબોધનશૈલી, વર્ણનાત્મકતા, ચિત્રાત્મકતા, ટેક-ઢાળનું વૈવિધ્ય, દુર્બોધતાથી મુક્ત અને વિવિધ રાગ-ઢાળ-તાલમાં ગાઈ શકાય એવો પદબંધ જેવાં લક્ષણો જોવા મળે.

'પદ' શબ્દ પહેલાં તમામ પદ્યાત્મક કૃતિઓને સૂચિત કરતો હોય એમ પ્રયોજાતો હશે પણ એનો પ્રયોગ બહુધા એવી રચનાઓ માટે થયો છે કે જે છંદોબદ્ધ હોવાની સાથોસાથ ગેયત્વના ગુણોથી પણ યુક્ત હોય. આ દૃષ્ટિએ સ્વાભાવિક રીતે જ આપણે એને 'ગીત' કે 'ગાન' શબ્દના એક પર્યાય તરીકે પણ સ્વીકારી શકીએ. 'પદ' શબ્દ માટે અર્થવાળો શબ્દ, કવિતાની મૂળ કડી અને ચરણ જેવા અર્થો પણ પ્રયોજાય છે.

મધ્યકાલીન ગુજરાતી જ્ઞાનમાર્ગી અને ભક્તિમાર્ગી સાહિત્યસર્જનના તમામ વિષયોનું આલેખન 'પદ' સ્વરૂપમાં થયેલું જોવા મળે છે. એમાં વિષયોની દૃષ્ટિએ જોઈએ તો વેદાન્તની ફિલસૂફી, નિર્ગુણ નિરાકાર બ્રહ્મસ્વરૂપનું વર્ણન, અમૂર્ત વિષયોનું આલેખન, જ્ઞાન, વૈરાગ્ય, ભક્તિ અને યોગસાધનાની વિવિધ અનુભૂતિ જેવાં તત્ત્વો, પ્રાર્થના, ઈશ્વરલીલા,

ભક્તિવૈરાગ્યબોધ, પ્રેમલક્ષણા, સર્જકની બ્રહ્મઆનંદથી મસ્ત ચિત્તાવસ્થા, મિલનની મસ્તી, વિરહની વેદના, આત્મગ્લાનિ, દીનતા, વિરક્તતા, આરત, ઈશ્વર પ્રત્યે શરણાગતિ, નિર્મળતા, અરજ, સ્તુતિ, આત્યંતિક કલ્યાણનો માર્ગ સૂચવતા બોધ-ઉપદેશ કે શિખામણ જેવા મનોભાવો વ્યક્ત થતા રહ્યા છે.

શૈલીભેદે આત્મકથનાત્મક, ઉદ્‌બોધનાત્મક, રૂપકાત્મક, સંવાદાત્મક વગેરે શૈલીઓપ જોવા મળે. સચોટ દૃષ્ટાંતો અને રૂપકોથી અલંકૃત આ પદવાણીમાં નામકરણ / પ્રકાર કે સંબોધનની દૃષ્ટિએ સ્તુતિ, પ્રાર્થના, કીર્તન, ભજન, આરતી, ધોળ, ગરબી, હોરી, ધમાર, પ્રભાતિયાં, કાફી, ઝૂલણા, ચાબખા, વિષ્ણુપદ જેવાં અનેક નામ મળે છે. પ્રાતઃકાળથી સાયંકાળ સુધીનાં - મંગળાથી શયન આરતી સુધી ગવાતી કવિતારચનાઓ તે પદો અને રાત્રે ગવાય તે ભજન એવી લૌકિક સમજણ પણ ગાયકોમાં પ્રવર્તે છે. ખરેખર તો પ્રાતઃકાળથી સાયંકાળ સુધીના સમયગાળામાં જે રચનાઓ ગવાય છે તે પદ. સ્તુતિ, પ્રાર્થના, થાળ, આરતી, વધાઈ; હોરી, હિંડોળા, વસંત, ધમાર, ખ્યાલ વગેરે ઉત્સવગીતો સગુણ-સાકારની ઉપાસના સાથે સંકળાયેલા છે અને સાયંકાળથી સૂર્યોદય સુધીના સમગ્ર રાત્રિકાળ દરમ્યાન ગવાતાં પદો-ભજનોના વિવિધ પ્રકારો નિર્ગુણ-નિરાકારની ઉપાસના, જ્યોતપૂજા, પાટપૂજન, યોગસાધના, કાયાયોગ વગેરે સાથે સંકળાયેલાં છે.

પદ સ્વરૂપનો ઉદ્‌ભવ

'પદ' સ્વરૂપ આપણે ત્યાં ગુજરાતીમાં અપભ્રંશમાંથી ઊતરી આવ્યું છે. બંગાળી ભાષાનાં ચર્યાગીતો, બૌદ્ધ અને નાથ સિદ્ધોની વાણી, ગોરખ, કબીર, તુલસી, જયદેવ અને સૂરદાસ જેવા સંત-ભક્ત કવિઓની રચનાઓનો પ્રભાવ ગુજરાતી પદસાહિત્ય ઉપર ખૂબ પડ્યો છે. અપભ્રંશમાંથી ઊતરી આવેલા માત્રામેળ છંદો ગેય હતા એને પાયામાં રાખીને માત્રામેળ છંદોની દેશીઓ દ્વારા દેશી ઢાળો અસ્તિત્વમાં આવ્યા. દુહા, ચોપાઈ, વસ્તુ (રડ્ડા) , ત્રિપદી, સોરઠી, રોળા, હરિગીત, ધઉલ, પદ્ધડી, રાસક, અડિલ્લ, મડિલ્લ, ફાગ, ગાથા, પવાડો વગેરે ગેય છંદો ઉપરથી ક્યારેક એ જ સ્વરૂપે તો ક્યારેક એકથી વધુ છંદના મિશ્રણથી દેશીબંધ કે દેશી ઢાળો અસ્તિત્વમાં આવ્યા. એનું પ્રધાન લક્ષણ ગેયતા જ હતું. ઝૂલણાની દેશી, દોહરાની દેશી, ચોપાઈની દેશી, અઢૈયાની દેશી જેવા ઉલ્લેખો મધ્યકાલીન હસ્તપ્રતોમાં પદરચનાઓ ઉપર નોંધેલા જોવા મળે છે, તો એ જ દેશી ઢાળોને દીપચંદી કે માઠ, હીંચ કે ખેમટો, દાદરો, ત્રિતાલ, રૂપક, કેરવો જેવા તાલ સાથે કેદાર, કલ્યાણ, વસંત, મલ્હાર, સારંગ, તોડી, મારુ, રામગ્રી, માલવ, આશાવરી, પ્રભાત, બેલાવલી, ગૌડી, શ્રી, કાફી, પરજ, સામેરી, દેશ, સોરઠ, જેવા શાસ્ત્રીય તથા દેશી રાગ-ઢાળમાં ગાવામાં આવતા. આજે પણ એ પરંપરા ચાલુ છે. એમાં સંગીતની દૃષ્ટિએ મૂળ પરંપરિત લોકસંગીત, શાસ્ત્રીય સંગીત, પુષ્ટિમાર્ગીય વૈષ્ણવોનું હવેલી સંગીત, ભવાઈ તથા દેશી નાટકોનું નાટ્યસંગીત અને સુગમ સંગીતના પ્રભાવની અસરો જોવા મળે છે.

'પદ' એ મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યમાં એવી ઊર્મિપ્રધાન નાનકડી, નાજુક સુગેય કાવ્યકૃતિ કે જે પરબ્રહ્મ પરમાત્મા પ્રત્યેનો ભક્તિભાવ, અંગત અનુભૂતિની સચ્ચાઈ, નાજુક નમણા ભાવો અને સંગીતાત્મકતાના અંશો ધરાવતી હોય તેને માટેની વ્યાપક સંજ્ઞા છે. પદનો વિનિયોગ પ્રબંધોમાં, રાસાઓમાં, આખ્યાનોમાં, અખેગીતા જેવાં વેદાન્તી ગીતાકાવ્યોમાં અને વાર્તાઓમાં પણ થયો છે. પુષ્ટિમાર્ગીય વૈષ્ણવોમાં ગવાતાં અષ્ટ છાપના કવિઓનાં પદો કે દયારામ સુધીના અન્ય ગુજરાતી કવિઓનાં પદોને કીર્તન તરીકે ઓળખવામાં આવે છે. નવધા ભક્તિમાં કીર્તનનો વિશેષ મહિમા છે. જેમાં પરમાત્માના ગુણોનું વર્ણન હોય છે. આપણે ત્યાં આઠે પહોરના અષ્ટપ્રહરી કીર્તન-પદો ગવાય છે. સવારમાં દેવ જાગે ત્યારનાં પ્રભાતિયાં અને મંગળ આરતીથી શરૂ કરીને શણગાર, ભોજન, હિંડોળા અને શૈયાનાં પદો. એ સિવાય ઉત્સવગીતો પણ કીર્તનના નામે જ ગવાય છે.

આરતી

સગુણ-સાકાર ઉપાસનામાં ષોડપોપચારી પૂજાના વિનિયોગમાંથી ઉદ્ભવેલો આ પદપ્રકાર મંદિરો કે ગૃહમંદિરોની દેવપૂજાનું એક મહત્ત્વનું અંગ છે.

તમામ પંથ-સંપ્રદાયોમાં પૂજનને અંતે આરતીનો મહિમા છે, અને એથી દેવી -દેવતાઓ ઉપરાંત પંથ-સંપ્રદાયના સ્થાપક તથા ગુરુ પરંપરામાં આવતા આચાર્યોની આરતીઓ ગવાય છે. એમાં જે તે દેવ-દેવી અથવા આચાર્યના ગુણોનું વર્ણન હોય, ક્યારેક એનાં પરાક્રમો, સત્કર્મો અને પરંપરાનું પણ વર્ણન હોય. આરતી એ સમૂહમાં ગવાતાં કીર્તનપદો જ છે.

થાળ

ઈષ્ટદેવને ભોજન-થાળ ધરાવતી વખતે પરમાત્માને ભોજન સ્વીકારવાની વિનંતી કરતાં, અને સાથોસાથ પોતાના હાથની રસોઈ કેવી થઈ છે એનું વર્ણન કરતાં પદોને થાળનાં પદો તરીકે ઓળખાવાય છે. એમાંથી વાનગીઓની યાદી પણ મળે. ભોજનસામગ્રીનાં લાંબાં વર્ણનો ધરાવતાં થાળ પણ ગવાય છે. ભોગઅર્પણ એ પૂજાનો એક ભાગ જ છે. પોતે ભાવથી ધરેલી સામગ્રી પ્રભુ સ્વીકારી લે અને મનોકામના પૂરી કરે એવી અરજ ધરાવતાં પદો તે થાળનાં પદો.

ધોળ

પ્રાકૃત-અપભ્રંશની પ્રાચીન સાહિત્યધારામાંથી ઊતરી આવેલો પદનો એક પ્રકાર તે ધોળ, જે 'ધવલક', 'ધઉલ્લ' કે 'ધોળમંગળ' તરીકે ઓળખાય છે. એના 'ધઉલગીત' તરીકેના ઉલ્લેખો મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યની આરંભકાલીન જૈન રચનાઓમાં મળે છે. જૈન સાહિત્યમાં મળતા ધવલગીત કે ધોળમાં દેવ-દેવી, તીર્થંકરો, જતિ, સાધુ, રાજા, તીર્થ, શ્રેષ્ઠી કે શ્રાવકના ગુણગાન, પ્રશસ્તિ કે માહાત્મ્ય હોય જ્યારે જૈનેતર ધોળ રચનાઓમાં આખ્યાનનાં લક્ષણો ધરાવતા કથાપ્રસંગો મળે. ધર્મ, પુરાણ, ઇતિહાસ, સમાજ કે લોકસમુદાયમાં પ્રચલિત

કથા કે ઉપકથાના ઘોળમંગળ શુભ અવસરે મંગલ પ્રસંગે સ્ત્રીઓ દ્વારા ગાવામાં આવે.

વૈષ્ણવ સંપ્રદાયમાં ગવાતાં ધોળ બહુધા શ્રીકૃષ્ણની વિવિધ લીલાઓ, સ્વરૂપ અને પ્રસંગની પ્રશસ્તિ કરે છે.

શ્રી વલ્લભાચાર્યજીથી શરૂ કરી પુષ્ટિ સંપ્રદાયના લગભગ તમામ આચાર્યોએ અને દયારામ જેવા અનેક પુષ્ટિમાર્ગી ગુજરાતી કવિઓએ કૃષ્ણ, બળદેવ, યમુનાજી, આચાર્ય પરંપરા વગેરે વિષયોના ધોળ-પદોની રચનાઓ કરી છે.

લોકસાહિત્યમાં મળતી ધોળમંગળ રચનાઓમાં બહુધા રામાયણના કથાનક પર આધારિત રચનાઓ ઉપરાંત કૃષ્ણચરિત્ર, શેઠ સગાળશા અને ચેલૈયો જેવાં ધર્મ સાથે સંકળાયેલાં ભક્તચરિત્રો ઐતિહાસિક પ્રસંગો, સામાજિક પ્રસંગો અને ગૃહજીવન વગેરેનાં ધોળ ગવાય છે. કંઠસ્થ પરંપરામાં જળવાયેલી આ રચનાઓ સ્ત્રીઓ દ્વારા સમૂહમાં ગાવામાં આવે છે.

હાલરડું

હાલરડાં વિષયની દૃષ્ટિએ નાનકડા બાળકને પારણામાં હિંચોળીને સૂવડાવતી વખતરે ગાવાનાં, સંગીતના લયાત્મક-સંમોહક સૂરો ધરાવતાં પદો જ છે. એમાં ભાષા કરતાં ભાવ અને સ્વરને તથા પ્રાસ અને લયને મહત્ત્વ અપાયું હોય છે. હાલરડાંને સંબંધ છે માત્ર નાદ સાથે. બાળકની નિદ્રામાં ખલેલ ન પડે, સ્વરનો થડકો ન આવે એમ લગભગ નજીકના સ્વરોથી જ હાલરડાં ગવાય. સતત એકધારો વહેતો સૂંર બાળકને સલામતીની પ્રતીતિ કરાવે. પોતે માતાની નિશ્રામાં છે તેથી સલામત છે એવો ભાવ થતાં જ બાળકને સ્વરના આરોહ-અવરોહ જે પારણાના લય સાથે જ સંકળાયેલા હોય તેના ઘેનમાં બાળક ઊંઘી જાય. એમાં સમ-અટકવું-થડકો ન આવે તેમ સ્વરની બાંધણી હોય. જગતના તમામ પ્રદેશોમાં હાલરડાં ગવાય છે એનો સંબંધ લોકજીવન સાથે છે. મૂળ પરંપરિત લોકસાહિત્યનો પ્રભાવ સ્વીકારી મધ્યકાલીન જૈન-જૈનેતર સાહિત્યસર્જકોએ પણ હાલરડાં રચ્યાં છે. વૈષ્ણવ પરંપરામાં ગવાતાં ધોળ-કીર્તન-આરતી સાથે હાલરડાં બહુધા કૃષ્ણપ્રધાન - બાળ કનૈયા ચરિત્રપ્રધાન રચનાઓ છે, જેમાં વાત્સલ્યચિત્રો નિરૂપાયાં છે.

હોરી અને ફાગ

મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યમાં જૈન અને જૈનેતર સાહિત્યસર્જકોએ જે ઉત્સવપદોની રચના કરી છે તેમાં વધાઈ, હોરી, હિંડોળા, વસંત, ધમાર, ફાગ, ખ્યાલ વગેરે નામે ઓળખાતા ઉત્સવ કે રાગ-ઢાળ સાથે સંકળાયેલાં પદો મહત્ત્વનું સ્થાન ધરાવે છે.

વસંત ઋતુ એ યૌવનની ઋતુ છે. આપણા તમામ તહેવારોમાં હોળી-ધૂળેટીનો પ્રસંગ રંગઉત્સવ, વસંતખેલન, જળક્રીડા, સંગીત અને નૃત્ય સાથે સંકળાયેલો છે.

માનવજીવનને વિશેષ ઉલ્લસિત કરનારા તહેવાર તરીકે વસંતોત્સવનું સ્થાન લોકસમુદાયમાં પ્રાચીન કાળથી માનવંતું રહ્યું છે. ભગવાન શ્રીકૃષ્ણ, જૈન તીર્થંકરો અને સ્વામિનારાયણ

સંપ્રદાયમાં સહજાનંદ સ્વામીને નિમિત્ત બનાવીને અનેક કવિઓએ ફાગુ પ્રકારની વસંતક્રીડા વર્ણવતી દીર્ઘ કે લઘુ પદ્યકૃતિઓનું સર્જન કર્યું છે. એમાં પ્રકૃતિવર્ણન, યૌવનસહજ ઉન્માદ, વિરહ અને મિલનની વિવિધ ભાવદશાઓ, ટીખળ, અટકચાળાં, છેડછાડ, રંગપિચકારીની મસ્તી જેવાં તત્ત્વોનો વિનિયોગ જોવા મળે.

વૈષ્ણવ પુષ્ટિમાર્ગી આચાર્યો તથા અષ્ટછાપના કવિઓની છાયા તળે ગુજરાતીમાં ઈશ્વરઆરાધનાના એક ભાગ તરીકે ઉત્સવપદોનું સર્જન થયું છે.

'હોરી' ગાવાનો ખાસ ઢંગ છે, એનો ચોક્કસ શાસ્ત્રીય રાગ છે. વ્રજ ભાષાની કીર્તન પરંપરા મુજબ તે ગવાયા છે.

કંઠસ્થ પરંપરાના લોકસાહિત્યમાં હોળી પ્રસગે ગવાતા 'ફાગ' અને 'ફટાણાં'માં અશ્લીલ ઉક્તિઓ સાંભળવા મળે, એમાં જોડકણાં, દુહા, લગ્નગીતની દેશીઓ, છકડિયા વગેરે ઢાળ-ઢંગ પ્રયોજાય છે.

કાફી

મધ્યકાલીન ગુજરાતી પદકવિતામાં ભજનપ્રકારો અંતર્ગત આવતો એક વિશિષ્ટ પ્રકાર તે 'કાફી'. સંગીતના વિવિધ રાગોમાં એક મહત્ત્વનો રાગ છે કાફી. જે બહુધા દ્રુત તાલ સાથે ઝડપથી ગવાય છે. એમાં વચ્ચે વચ્ચે ત્રણ ત્રણ પંક્તિની સાખી આવે ત્યારે સંગીતનો તાલ થંભી જાય. એ ત્રીજી પંક્તિને બેવડાવે ત્યારે તાલ શરૂ થઈ જાય અને ધ્રુવપદ કે બે પંક્તિનો મુખબંધ ચલતી -ત્રિતાલમાં ગવાય. કાફી થાટના ઘણા બધા રાગ શાસ્ત્રીય સંગીતમાં પ્રયોજાય છે. સિંધ અને કચ્છમાં ભૈરવી રાગમાં પણ કાફી રચનાઓ ગવાય છે પરંતુ સૌરાષ્ટ્ર-ગુજરાતમાં કાફીગાનનો ચોક્કસ જુદો ભજનનો ઢંગ છે.

ત્રણ ત્રણ પંક્તિઓના ત્રણ કે ચાર ખંડો મળી કુલ અગિયાર કે ચૌદ પંક્તિઓની રચનાઓમાં બહુધા વિવિધ રૂપકો દ્વારા વૈરાગ્ય અને જ્ઞાનનો ઉપદેશ અપાયો હોય છે.

બે પંક્તિના મુખબંધમાં અંત્યાનુપ્રાસ ધરાવતી બંને પંક્તિનો પ્રાસ સાખી ઢાળે ગવાતી ત્રણ પંક્તિઓમાંની છેલ્લી પંક્તિ સાથે સધાય છે. વચ્ચેની બે પંક્તિઓ પણ જુદા પ્રાસથી બંધાયેલી હોય છે. પંક્તિની વચ્ચે તાલયોજના માટે આવેલ યતિસ્થાને 'જી' અથવા 'રે' જેવા લયાત્મક શબ્દો પ્રયોજાય છે. આવા શબ્દોને સંગીતની પરિભાષામાં સ્તોત્ર કહેવામાં આવે છે. સમૂહમાં ગાવા માટે તે ચાવી તરીકે - જોડાણ સ્વર તરીકે ઉપયોગી થતા હોય. એનાથી ખૂટતી માત્રાઓ પકડી શકાય અને તાલમાં રહી શકાય. ભજનમંડળીઓમાં સમૂહમાં અથવા વ્યક્તિગત રીતે રામસાગર, મંજીરા અને તબલાં કે ઢોલક સાથે ગવાતી કાફી કચ્છમાં વીરાસનમાં બેસીને ગવાય છે.

ગુજરાતીમાં કાફી પ્રકારની રચનાઓને સૌથી વધુ પ્રસિદ્ધિ આપનાર તરીકે ધીરા ભગતનું નામ વિખ્યાત છે. તેમણે છૂટક કાફી રચનાઓ ઉપરાંત 'સ્વરૂપની કાફીઓ' જેવી કાફીમાળાનું સર્જન પણ કર્યું છે.

કાફીના ઢંગમાં જુદા જુદા ભજનિક સંતોએ બંગલો, કટારી અને પ્યાલો જેવાં રૂપકકાવ્યોનું પણ સર્જન કર્યું છે.

ચાબખા

મધ્યકાલીન ગુજરાતી પદ-ભજન સાહિત્યમાં નરસિંહનાં પ્રભાતિયાં. અખાના છપ્પા, મૂળદાસની ચૂંદડી, દાસી જીવણની કટારી, રવિ સાહેબનો પ્યાલો અને બંગલો, ધીરાની કાફી, પ્રીતમનાં પદો, વલ્લભ ભટ્ટના ગરબા, દયારામની ગરબીઓ, દેવાયત પંડિતના આગમ, તોરલના આરાધ અને ભોજા ભગતના ચાબખાઓ ખૂબ જ લોકપ્રિય થયા છે.

મૂળ કબીર સાહેબના વૈરાગ્ય ઉપદેશનાં પદો 'મુખડા ક્યા દેખો દરપનમેં તેરો દયા ધરમ નહીં મનમેં..' કે 'કૈસા જોગ કમાયા બે ? યે ક્યા ઢોંગ મચાયા બે ? ' મુજબના પરંપરિત પદબંધ મુજબ જેમાં પ્રથમ પંક્તિનો મુખબંધ ટેક પંક્તિ તરીકે સ્થાયી રૂપે ગવાય. આ પ્રથમ પંક્તિના બંને ચરણોનો પ્રાસ પણ મળતો હોય, એ પછી બે બે પંક્તિની ચારથી આઠ કડીઓમાં રચના પૂરી થાય. એવી રચનાઓનું સર્જન કરીને ભોજા ભગતે એને 'ચાબખા' નામ આપેલું. 'ચાબખો' શબ્દ ચાબુક પરથી આવ્યો છે. તોફાની ઘોડા ઉપર જેમ ચાબુકથી પ્રહાર કરવામાં આવે તેમ સંસારની મોહમાયામાં ફસાયેલા અને ઇન્દ્રિયસુખોની લાલસામાં ઉન્મત્ત બની પોતાના સૌન્દર્ય, સત્તા અને સંપત્તિથી છકી ગયેલા માનવપ્રાણીને કલેજા સોંસરવી નીકળે એવી જોમવાળી ચોટદાર તીખાશભરી તળપદી વાણીમાં ભોજા ભગતે વારંવાર 'મુરખા!', 'પ્રાણિયા !', 'ખુટલ ! ', 'જીવડા' જેવાં સંબોધનો કરીને ચાબખા માર્યા છે.

'ચાબખા'ના પદબંધમાં જ રચાયેલી કબીર આદિ અન્ય સંત કવિઓની રચનાઓ પરંપરિત તળપદા લોકઢાળોની સાથોસાથ રાગદારી શાસ્ત્રીય સંગીતના વિવિધ રાગ-તાલમાં પણ ગવાય છે. જ્યારે 'ચાબખા' સૌરાષ્ટ્રની પરંપરિત લોકશૈલીમાં હીંચના તાલ સાથે જ જો પ્રથમ પંક્તિનો શબ્દ લઘુ હોય તો 'એ' અથવા 'હે' ઉમેરીને ગવાય છે.

ઉદ્‌બોધન શૈલીનો આશરો લઈ વૈરાગ્યબોધ અને ભક્તિનો ઉપદેશ આપતી 'ચાબખા' પ્રકારની રચનાઓમાં ધર્મને નામે ઢોંગ કરતા ધુતારાઓ, પાખંડી સાધુઓ, રાજા-બાદશાહ કે અધિકારી કારભારીઓ, કંજૂસ, લોભી, અભિમાની જીવોને કટાક્ષમય ભાષામાં ચેતવણી પણ આપી છે. રૂઢોક્તિઓ, દૃષ્ટાંતો, યુદ્ધની પરિભાષાનો ઉપયોગ અને તળપદી બળકટ કાઠિયાવાડી બોલીને કારણે ચાબખાની વાણી કેટલાક વિવેચકોને ગ્રામ્ય કે ખરબચડી પણ લાગી છે.

કટારી

રૂપકાત્મક પદોમાં શરીર માટે બંગલો, રેંટિયો, ચરખો, માંડવો, જંતરી, જંતર, હાટડી; આત્મા માટે મોરલો, હંસલો; મન માટે સૂબો, ભમરો; ભક્તિ માટે આંબો, ચૂંદડી, પટોળી, વિવાહ,;માંડવો; અનુભવમસ્તી માટે પ્યાલો, ઝાલરી, ખંજરી; વિરહ માટે કટારી, બંસરી, મોરલી જેવાં રૂપકો આપણા સંતકવિઓએ પ્રયોજ્યાં છે.

'કટારી' એ કોઈ ચોક્કસ પદબંધ ધરાવતો સાહિત્યપ્રકાર નથી પરંતુ વિરહવ્યથાનું આલેખન કરતો -વિવિધ પદબંધ - ઢાળતાલ - રાગમાં ગવાતો, એમાં વર્ણિત વિષયને કારણે નામકરણ પામેલો ભજનપ્રકાર છે.

મૂળદાસજીરચિત 'બેની! મારા રુદિયામાં લાગી રે મેરમની ચોધારી મારે કાળજે કટારી...' રચના કાફી થાટની રચના છે. એમાં વચ્ચે ચાર ચાર પંક્તિઓની એક કડી કે ખંડ સાખીના ઢાળમાં તાલ વિના ગવાય, બબ્બે પંક્તિઓના પ્રાસ મળતા હોય ચોથી પંક્તિના અંતિમ ચરણને સંગીત સાથે બેવડાવવામાં આવે અને ત્રિતાલ / ચલતીમાં દ્રુત ગતિએ ગવાય. આ જ ઢંગની બીજી 'કટારી' - ભજનરચના સાંઈવલી કૃત 'એવી પ્રેમકટારી લાગી.. લાગી રે.. અંતર જોયું ઉઘાડી..' ધીરાની કાફીના ઢંગમાં જ ગવાય છે.

તો દાસી જીવણની બે રચનાઓમાં 'પ્રેમકટારી આરંપાર નિકસી મેરે નાથકી..' પ્રભાતી રાગમાં ગવાતી પ્રભાતી ઢંગની રચના છે. જ્યારે 'કલેજા કટારી રે.. રૂદિયા કટારી રે..માડી મુને માવે લૈ ને મારી..' સામેરી કે પરજના સ્વરોમાં ગવાય છે અને એથી વિરહની વ્યાકુળતાનો ભાવ વધુ સઘન બને છે.

પરમ પ્રિયતમના વિરહને કટારી, ખંજર, તીર, ભાલું કે વધુ સઘન બને છે.

પરમ પ્રિયતમના વિરહને કટારી, ખંજર, તીર, ભાલું કે બાણ જેવાં અસ્ત્ર-શસ્ત્રોથી શરીર પર થતા ઘાવ સાથે સરખાવીને આપણા સંતકવિઓએ પોતાની વેદનાને રૂપકકાવ્યો દ્વારા વાચા આપી છે. દાસી જીવણની જ અન્ય બે 'કટારી' પ્રકારની રચનાઓમાં'યાર બે કટારી, પ્રીતમની લાગે પ્યારી, હો ગિરધારી પણ પ્રેહની તો કટારી..'માં ટેક પંક્તિ પછી છ પંક્તિઓમાં ત્રણ ત્રણ સાખીઓ આવે જે ક્યારેક સંગીતના તાલ સાથે તો ક્યારેક તાલ વિના પણ કાફી ધાટમાં ગવાય છે જ્યારે 'મત, મારો રે મત મારો રામ નૈણાની કટારી..' પરંપરિત પરજ કે સામેરી ઢંગમાં ગવાય છે. દરેક પંક્તિમાં વર્ણાનુપ્રાસ અને સૂક્ષ્મ નાદસગાઈ તથા કોમળ વર્ણોનું આવર્તન મધુર ધ્વનિ ઉત્પન્ન કરે અને સૂક્ષ્મ નાદસગાઈ તથા કોમળ વર્ણોનું આવર્તન મધુર ધ્વનિ ઉત્પન્ન કરે અને અંતર-વેદનાની અભિવ્યક્તિ વધુ ગાઢ-પ્રગાઢ થતી જોવા મળે.

પ્યાલો

'કટારી'ની જેમ 'પ્યાલો' પણ કોઈ ચોક્કસ બંધારણ ધરાવતો પદ કે ભજનપ્રકાર નથી. જુદી જુદી દેશીઓમાં - જુદા જુદા રાગ-ઢાળ-તાલ-છંદમાં પ્યાલાનું રૂપક સ્વીકારીને પોતાની અનુભવમસ્તીનું સંતકવિએ ગાન કર્યું હોય એવી જુદી જુદી ભજનરચનાઓને એમાંના રૂપકને કારણે જ 'પ્યાલો' એવું પ્રકારનામ મળ્યું છે. નિર્ગુણ નિરાકાર પરિબ્રહ્મ કે એ પરિબ્રહ્મ સુધી પહોંચાડનાર સદ્‌ગુરુની કૃપા સાધક ઉપર ઊતરે, આત્મસાક્ષાત્કાર થાય અને જે અલૌકિક-અવર્ણનીય આનંદ-મસ્તીની પ્રેમખુમારી પ્રગટ થાય એની અભિવ્યક્તિ આવા 'પ્યાલા'નું રૂપક લઈને આવતાં ભજનોમાં જોવા મળે.

આપણે ત્યાં મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યમાંથી મળતી 'પ્યાલા' પ્રકારની રચનાઓમાં સાતેક જુદા જુદા પ્રકારના ગાયનઢંગ મળે છે. કાફીના ઢંગમાં, આરાધી ભજનોના ઢંગમાં, પરજ, સામેરી, પ્રભાતી, દરબારી, આશાવરી કે દેશ જેવા શાસ્ત્રીય રાગની છાંટ ધરાવતા દેશી ઢાળોમાં પણ 'પ્યાલા'નાં ભજનો ગવાય છે. તાલની દૃષ્ટિએ દીપચંદી કે માઠ, હીંચ કે ખેમટો, દાદરો, ત્રિતાલ, રૂપક, કેરવો જેવા સંગીતના તાલ પ્રયોજાય છે. 'પ્યાલા'નાં ભજનો ગાવાની એક વિશિષ્ટતા એ છે કે કેટલાંક ભજનોમાં દરેક પંક્તિના અમુક શબ્દોનું આવર્તન કરી બીજી પંક્તિનું ગાન શરૂ થાય પછી બીજી પંક્તિના છેવાડાના અમુક શબ્દોનું આવર્તન થયા બાદ ત્રીજી પંક્તિ ગવાય.. આમ સ્વરના આરોહઅવરોહ થયા કરે.

'પ્યાલા'નાં ભજનોના રચયિતા સંતકવિઓમાં લખીરામ અને દાસી જીવણનું નામ મોખરે આવે. એ સિવાય રવિસાહેબ, ત્રિકમસાહેબ, અરજણ, સરવણ કાપડી, તોલાપુરી અને કબીરસાહેબની 'પ્યાલા' નામની રચનાઓ ગુજરાતી ભજનિકોની મંડળીઓમાં ગવાય છે.

આરાધ

પરંપરિત સંતવાણીમાં નિર્ગુણ-નિરાકાર બ્રહ્મની - જ્યોતની ઉપાસના સાથે, બીજમાર્ગી ગુપ્ત પાટ ઉપાસના સમયે રાત્રિના બાર વાગ્યા પછી જે ભજનો ગવાય તે 'આરાધી' ભજનો કે 'આરાધ' કહેવાય. 'આરાધ' શબ્દ આરાધન -આરાધ્ય -આરાધક જેવા ઉપાસના સાથે સંકળાયેલા શબ્દો સાથે સંબંધ ધરાવે છે. નિરાકાર-નિર્ગુણ બ્રહ્મની પ્રાર્થના માટે જૂના સમયમાં જે પ્રશસ્તિ-ગુણાનુવાદનું ગાન થતું એમાં જે સૃષ્ટિની ઉત્પત્તિ કરનાર પરમ તત્ત્વ કે જેને કોઈ આદિ-મધ્ય-અંત નથી એવી વિરાટ સત્તાને વંદના કરવામાં આવતી.

સંગીતના આદિમ એવા દેશી દીપચંદી તાલમાં જેને દેશી ભજનિકો માઠનો તાલ કહે છે તેમાં વિલંબિત લયે રામસાગર અને મંજીરા સાથે સમૂહમાં આવાં ભજનોનું ગાન થાય છે. સંતવાણીના કાર્યક્રમો પણ ક્યારેક 'અલખનો આરાધ' એવા નામે ઓળખાવાય છે.

આરાધી ઢંગમાં પણ તાલ એક જ અને વિલંબિત હોવા છતાં રાગ-ઢાળનું વૈવિધ્ય સાંભળવા મળે. તોરલ, લોયણ, લીરલબાઈ, મૂળદાસ, મારકુંડઋષિ, દેવાયત પંડિત, શીલદાસ, ગણપતરામ અને ભોજા ભગતની રચનાઓમાં આરાધી ઢંગનાં ભજનો જોવા મળે છે. અત્યારના ભજનિકો આરાધી ભજનો પણ ચલતી કે ત્રિતાલમાં રજૂ કરતા જોવા મળે છે.

આગમ

પરંપરિત સંતવાણીમાંનો 'આગમ' પ્રકાર પણ પદબંધની દૃષ્ટિએ નહીં પણ વિષયસામગ્રીની દૃષ્ટિએ નામકરણ પામ્યો છે. એમાં ભવિષ્યકથનનો વિચાર કેન્દ્રમાં હોય છે. કાફી, આરાધ, ધોળ તથા રામગરી ઢંગનાં 'આગમ' ભજંનો મળી આવે છે.

આ ભજનોમાં ભવિષ્યમાં કેવો સમય આવશે, સૃષ્ટિ, પ્રકૃતિ, પંશુ, પક્ષી અને માનવીમાં કેવા ફેરફારો થશે એનું ભવિષ્યકથન હોય છે. દેવાયત પંડિત, ઇસરદાસજી, સરવણ કાપડી,

સહદેવ જોશી, લીરલબાઈ, મેકરણ કાપડી, પ્રાણનાથ સ્વામી, લખમો માળી, દેવીદાસ, ધીરો, કડવો ભગત, વેલોબાવો, રામૈયો, સવારામ, પીઠોભગત, ગણપતરામ વગેરે સંતકવિઓએ આ પ્રકારનું ભવિષ્યકથન કરતી આગમવાણી જુદા જુદા ઢંગ-ઢાળ-તાલ-છંદના બંધારણમાં ભજનગાન સ્વરૂપે વ્યક્ત કરી છે. બહુધા આગમવાણી આરાધી ઢંગમાં ગવાય છે.

પરજ

'પરજ' પ્રકારનાં ભજનો સંવેદન, વિરહ કે પ્રેમલક્ષણા ભક્તિના ખૂબ જ લોકપ્રિય એવા વિલંબિત ઢાળ-ઢંગથી ગવાય છે. પરજનાં ભજનોની મહત્ત્વની વિશેષતા એ છે કે તે પંચમના સૂરોથી શરૂ થાય. ભજનિક, અન્ય ભજનો ષડજથી રજૂ કરતો હોય પણ પરજનાં ભજનો પંચમથી ઊંચા સૂરે જ ગવાય.

પરજ એ શાસ્ત્રીય રાગ પણ છે. ગાંધાર, ધનાશ્રી અને મારુના મિશ્રણથી બનેલી આ રાગિણી રાત્રિના ત્રણ-સાડાત્રણ વાગ્યે ગવાય. આ ઢાળ-ઢંગનાં મૂળ લોકસંગીતમાં જ છે. આપણા મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યમાં લખાયેલાં આખ્યાનો અને અન્ય પદ પ્રકારની ટૂંકી રચનાઓ ઉપર હસ્તપ્રતોમાં 'રાગ પરજ' કે 'પરજિયો ઢાળ' એવા ઉલ્લેખો ઠેઠેર જોવા મળે છે. પ્રેમાનન્દનાં આખ્યાનોમાં આ શબ્દો અવારનવાર મળે.

લોકસંગીતમાં આવતા રાગ પરજ અને પરજિયો વચ્ચે ભાવમાં થોડોક તફાવત છે. પરજ રાગ સંવેદન અને વિરહનો ઢાળ છે જ્યારે પરજિયો ને રાજિયો તે વિલાપના કરુણ સ્વરો રેલાવે છે. પ્રેમલક્ષણા ભક્તિમાં પ્રભુવિરહની વેદના વર્ણવતાં પદો 'પરજની દેશી'માં રચાયેલાં છે જે રામસાગર અને મંજીરાના તાલે વિલંબિત લયમાં દીપચંદી/માઠના તાલ સાથે રાત્રે ત્રણ પછી જ ગવાય છે.

મોરાર સાહેબની ખૂબ જ જાણીતી પરજ રચનાઓમાં 'લાવો લાવો કાગળિયો ને દોત, લખિયેં હરિને રે...' કે ગેમલદાસનું 'હરિને ભજતાં હજી કોઈની લાજ જાતાં નથી જાણી રે..' જેવાં ભજનો લોકભજનિકોમાં ખૂબ જ પ્રસિદ્ધિ પામ્યાં છે.

પરજના સ્વર વિરહભાવમાં તીવ્રતા અને વેધકતા લાવે છે. જ્યારે સામેરી વિરહ કે શૃંગારની વ્યાકુળતા, સામેરીમાં વ્યકત થાય છે લૌકિક પ્રેમ અને પરજમાં વ્યક્ત થાય છે અવિનાશી દિવ્ય પરમ તત્ત્વના મિલનની ઝંખના.

રામગરી

ગુજરાતી ભાષાના આદિ કવનું બિરુદ જેમણે પ્રાપ્ત કર્યુ છે એવા ભક્તકવિ નરસિહ મહેતાના કાવ્યસર્જનની સાથે જ ગુજરાતીમાં રામગરી પ્રકારનાં પદો પ્રચાર અને પ્રસારમાં આવ્યાં છે. રામગરી કે રામકિરી એક શાસ્ત્રીય સંગીતની રાગિણીનું નામ છે જે વહેલી સવારના ચાર વાગ્યા પછી ગવાય. એમ કહેવાય છે કે નરસિહ મહેતા વહેલી સવારે ચાર વાગ્યે જૂનાગઢથી

રવાના થઈ દામોદર કુંડમાં સ્નાન કરવા જાય ત્યારે રામગરી પ્રકારનાં ભજનોનું સર્જન કરતા, પાછા વળતાં આવે ત્યારે પ્રભાતી ગાય અને જૂનાગઢ પહોંચીને શરૂ કરે પ્રભાતિયાં.

'સુખદુઃખ મનમાં ન આણીએ, ઘટ સાથે રે ઘડિયાં; / ટાળ્યાં તે કોઈનાં નવ ટળે રઘુનાથનાં જડિયાં..' 'કોણ રે સમાના કામની દત્ત ફળિયલ રામા..' અને 'હે જી વ્હાલા હારને કાજે નવ મારીએ..' 'હે જી વ્હાલા અખંડ રોજી હરિના હાથમાં..' કે 'હે જી વ્હાલા પઢો રે પોપટ રાજા રામના..' જેવાં પદો રામગરી રાગમાં લોકભજનિકો દ્વારા ગવાય છે. નરસિંહ મહેતાની કૃતિઓ ધરાવતી હસ્તપ્રતોમાં કેટલાંક પદો ઉપર 'રામગ્રી' એવો રાગનિર્દેશ મળે છે પરંતુ તે ઉપરનાં ઉદાહરણો આપ્યાં છે તેના ઢંગમાં ગાઈ શકાય તેવો પદબંધ ધરાવતાં નથી તે સંગીતની દૃષ્ટિએ સંશોધનનો વિષય છે.

પ્રભાતી

વહેલી સવારે બ્રાહ્મમુહૂર્તમાં સાડાચાર-પાંચ વાગ્યે જે ભજનો ગવાય છે તે પ્રભાત અથવા પ્રભાતી રાગમાં હોય. રાગ પ્રભાતી હોવા છતાં તાલની દૃષ્ટિએ વૈવિધ્ય પણ મળે. કેટલાંક પદો હીંચ કે ખેમટામાં ગવાય. જેવાં કે -

'જાગો ને જશોદાના જાયા વાણલાં રે વાયાં / તમારે ઓશીકડે મારાં ચીર તો ચંપાયાં...' અને 'ગાવડી દ્યો ગોપાળલાલ વાછડીએ વિયાંય રે ગાવડી દ્યો ગોપાળલાલ..'

જ્યારે પ્રભાતી રાગમાં જ પણ કેરવા તાલમાં નીચેનાં પદો ગવાય છે.

'પ્રાતઃ હવો હવે પાલવ મેલો વેરણ નણદી જાગી રે
ઉદિયો સૂર ને થિયું અજવાળું, ઝણ વલોણે વાગી રે..'

* * *

'આજ સખી ! મારી સેજે સૂતાં સુરત તણાં સુખ દીધાં રે.'

* * *

'મેં કાનુડા તેરી ગોવાલણ, મોરેલીએ લલચાણી રે..'

* * *

'જશોદા તારા કાનુડાને સાદ કરીને વાર રે..'

* * *

'ભોળી રે ભરવાડણ હરિને વેચવાને ચાલી રે..'

* * *

'વૈષ્ણવજન તો તેને રે કહીએ જે પીડ પરાઈ જાણે ..'

પ્રભાતી રાગમાં હોવા છતાં જેમાં ઊઠવાનો, જગાડવાનો કે પ્રભાતવર્ણનનો ભાવ ન હોય એવી અનેક રચનાઓ ભજનસાહિત્યમાં મળી આવે, એમાં મુખ્યત્વે પરમાત્માનું ગુણકીર્તન કે વૈરાગ્યભક્તિનો ઉપદેશ પણ હોય.

પ્રભાતિયાં / ઝૂલણા

ઝૂલણા પદબંધમાં, ઝૂલણાની દેશીમાં રચાયેલા પદો જે બિલાવલ કે બેલાવલી રાગમાં ગવાય છે તેને આપણે ત્યાં પ્રભાતિયાં તરીકે ઓળખાવાય છે. દાદરા કે રૂપક તાલ સાથે ગવાતાં આ પદોમાં -

'જળકમળ છાંડી જાને બાળા, સ્વામી હમારો જાગશે..'

* * *

'જાગને જાદવા કૃષ્ણ ગોવાળિયા, તુજ વિના ધેનમાં કોણ જાશે..'

* * *

'જાગને જાદવા જનની જશોદા ભણે, કાનજી કાં ઘણી નિંદ આવે!'

* * *

'રાત રહે જ્યાહરે પાછલી ખટ ઘડી સાધુ પુરુષને સૂઈ ન રહેવું..'

* * *

'અખિલ બ્રહ્માંડમાં એક તું શ્રી હરિ..'

* * *

'જે ગમે જગતગુરુ દેવ જગદીશને..'

અહીં પ્રભાતિયાં નામ પ્રભાતસમયે ગવાતા બિલાવલ રાગને કારણે ઝૂલણામાં રચાયેલાં અધ્યાત્મ પદોને પણ અપાયું છે. મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યના જૈન-જૈનેતર સર્જકોમાં બહુધા કવિઓએ પ્રભાતી અને પ્રભાતિયાં જેવા પદપ્રકારોમાં સર્જન કર્યુ છે.

વિશેષ અભ્યાસ માટે જરૂરી સંદર્ભયાદી

૧. *આગમવાણી* ડૉ. નાથાલાલ ગોહિલ, આ. ૧. ૧૯૪૪
૨. *ગુજરાતી સાહિત્યકોશ : ખંડ-૧ (મધ્યકાળ)*, ગુ.સા. પરિષદ, આ.૧. ૧૯૮૯
૩. *ગુજરાતી સાહિત્યનાં સ્વરૂપો* ડૉ. મંજુલાલ મજમુદાર, આ.૧, ૧૯૫૪
૪. *નરસિંહ મહેતાની કાવ્યકૃતિઓ* સં. ડૉ.શિવલાલ જેસલપુરા, આ.૧, ૧૯૮૧
૫. *ભજનમીમાંસા* ડૉ. નિરંજન રાજ્યગુરુ, આ.૧, ૧૯૯૦
૬. *લોચન* નરોત્તમ પલાણ આ.૧, ૧૯૯૬
૭. *સંતવાણી : તત્ત્વ અને તંત્ર*, સં. ડૉ. બળવંત જાની, આ.૧, ૧૯૯૪
૯. સંતવાણીનું સત્ત્વ અને સૌંદર્ય ડૉ. નાથાલાલ ગોહિલ, ડૉ. નિરંજન રાજ્યગુરુ, ડૉ.મનોજ રાવલ; આ.૧. ૧૯૯૪
૧૦. *સેંતાધરમના અમરધામ* જયમલ્લ પરમાર, રાજુલ દવે, આ.૧, ૧૯૯૦

મનુ કોઠારી

મારું પ્રિય પુસ્તક

બુદ્ધિજીવી થવું એટલે પુસ્તકના વ્યસન સાથે આજીવન પનારો. બૌદ્ધ ધર્મમાં બુદ્ધિજીવીઓને નપુંસક કહ્યા છે : એ વાપરે વધુ અને બનાવે કંઈ જ નહી. જે કાગળ પર હું મારી કલમ ચલાવી રહ્યો છું તે થોડા દિવસ પહેલાં હવામાં હિલોળા લેતું જીવંત, પ્રાણવાયુદાયક, ફળોત્પાર્જક, લીલુંછમ પાન હતું. ખલિલ જિબ્રાન જ આ લખી શકે : 'વૃક્ષો એટલે આકાશમાં પૃથ્વી દ્વારા લખાતી કવિતા.' આપણે કાગળ બનાવવા વૃક્ષો કાપીએ છીએ, જેથી એ કાગળ પર આપણે આપણો ખાલીપો અભિવ્યક્ત કરી શકીએ. પૃથ્વીને દરિદ્ર બનાવવામાં પુસ્તકવાદનો, અખબારવાદનો, વાંચનવાદનો મોટો ફાળો રહેશે.

સ્મશાનમાં દહન ચાલુ હોય ત્યારે અચૂક બે વૃક્ષો કાનમાં આવીને કરગરે : એ તો ગયા પણ અમે શું ગુનો કરેલ કે અમને પણ સાથે રાખ કરી નાખ્યાં ? માનવમાત્રની, વ્યયવાદની, અંતિમ કહાણી એટલે હિંદુઓમાં દહન અને અન્ય ધર્મોમાં દફન. તાજેતરની હકીકત એ છે કે અમેરિકા અને ઈરાક બાખડ્યા ત્યારે દૂરપૂર્વના દેશોએ હજારો શબપેટીઓ, સુંદર વૃક્ષોને મારી, તૈયારે રાખેલી. કોમ્પ્યુટરથી ચલાવેલા યુદ્ધમાં ૩૨ જ અમેરિકનો મર્યા અને શબપેટીઓ બનાવનારાઓ નિરાશ થઈ ગયા. પુસ્તક હાથમાં લઉં કે લખું ત્યારે શિક્ષિત-માનવસહજ પાપ આદરું છું એવી સતત પ્રતીતિ થાય. બહુ ઓછાં પુસ્તકોએ ધરતીનું જતન કરવાનો, ધરતીની આરતી ઉતારવાનો યત્ન કર્યો છે, જ્હોન સ્ટાઈનબેકનું 'ધ ગ્રેપ્સ ઑફ રૉથ' - આક્રોશનાં અંગુર - આ દિશામાં વાચકને દૂર સુધી લઈ જાય છે.

મારું વાચન સારું છે અને એથી પણ બદતર, હું લેખક છું એવું મને કોઈ કહી શકે ત્યારે હું સમજું કે વસુધા વ્યથિત થાય એટલા વૃક્ષવ્યયમાં મેં સક્રિય ફાળો આપ્યો છે. જેમ દરેક કાળા વાદળ પાછળ એકાદ રૂપેરી કિનાર હોય છે તેમ દરેક પાપ પાછળ પુણ્યની એકાદ લહેર છુપાયેલી જ હોય છે; આવી લ્હેરખી એટલે સ્વામી આનંદ, દર્શક, પન્નાલાલ પટેલ,

ધૂમકેતુ, ગાંધીજી, હરીન્દ્ર દવે, શંકરાચાર્ય, સૉલ્ઝેનિત્સીન, ટૉલ્સ્ટૉય, ક્રોનીન, ચેખવ, મુનશી કે મોમનું પઠન, આ મહાનુભાવોની સર્વ કૃતિઓને સ્ટાઇનબૅકનું 'ધ ગ્રેપ્સ ઑફ રૉથ', મારી દૃષ્ટિએ, વટાવી જાય. પાર્થ અને પૃથાનો પૃથ્વી સાથેનો પરમ સંબંધ, આધુનિકતાએ જન્માવેલી અધોગતિથી એ સંબંધમાં અક્ષમ્ય વિક્ષેપ, કહેવાતા વિજ્ઞાનનું અને વિજ્ઞાનીઓનું ખોખલાપણું, ધર્મની ધર્માંધતા અને રાજપુરુષોની અરાજકતાનું હૃદયદ્રાવક વર્ણન જોઈતું હોય તો 'આક્રોશનાં અંગુર'નાં ૬૧૯ પાનાં વાંચવા ઘટે. સ્ટાઈનબૅકને મળેલા નોબેલ પારિતોષિકનો આધારસ્તંભ આ નવલકથા ગણાય છે.

સ્ટાઈનબૅકનો જન્મ સલીનાસ, કેલિફોર્નિયામાં ૨૭ ફેબ્રુઆરી ૧૯૦૨માં, મૃત્યુ ૨૦, ડિસેમ્બર, ૧૯૬૮ ન્યૂયૉર્ક ખાતે. ગરીબી એટલી કે કૉલેજના અભ્યાસ દરમ્યાન પણ શારીરિક મજૂરી કરવી પડતી વિખ્યાત સ્ટેનફર્ડ યુનિ.માં ભણ્યા પરંતુ કોઈ પણ ઉપાધિ પ્રાપ્ત કરવાની પરવા ન કરી. ૧૯૩૯માં 'ધ ગ્રેપ્સ ઑફ રૉથ'નું પ્રકાશન, ૧૯૪૦માં એ પુસ્તક માટે પુલિત્ઝર પારિતોષિક; નોબેલ સમિતિના નિર્ણાયકો સ્ટાઈનબૅકના અનુકંપાપૂર્ણ નર્મમર્મ અને સમાજશાસ્ત્રીય દર્શનથી ખુશ થયા હતા. તેમણે ૧૯ નવલકથાઓ, ૪ નાટકો અને ૮ વિવેચનો તથા પ્રવાસકથાઓ લખ્યાં હતાં. જ્યોતીન્દ્ર દવે, બકુલ ત્રિપાઠી જેવા આપણા શ્રેષ્ઠ હાસ્યલેખકો જેવી જ વિનોદવૃત્તિ. 'સેન્ટ કેટી ધ વર્જિન'માં એક ભૂંડને નાયિકા બનાવી ચર્ચની અને ચર્ચના ભક્તોની ક્ષમ્ય ઠેકડી ઉડાવી છે. 'ધ ગ્રેપ્સ ઑફ રૉથ' આમ તો ગંભીર છે પણ વેધક વિનોદવૃત્તિનાં છાંટણાં ઘણી જગ્યાએ મળે છે. પર્યાવરણના વિદ્યાર્થીઓએ આ કૃતિને પાઠ્યપુસ્તક તરીકે શીખવું જોઈએ. ગાંધીજીએ આ પુસ્તક વાંચ્યું હતું કે નહીં તે ખ્યાલ નથી પરંતુ વાંચીને તેઓ સ્ટાઈનબૅક પર રસ્કીન કે ટૉલસ્ટૉય પર થયા હતા એટલા જ ખુશ થયા હોત.

'આક્રોશનાં અંગુર' એટલે ઓકલોહામામાં રહેતા અને દુષ્કાળ વખતે સ્થળાંતર થયેલા જોઙ નામના કુટુમ્બની કથા. કલ, આજ ઔર કલ એમ ત્રણ પેઢીઓ સાથે ધરતીમાં પગ ખોડી, હાથ હલાવી, ધૂળમાંથી ધાન્ય બનાવવાના કસબી. ૧૯મી સદીના અંતમાં ખનિજ તેલ મળ્યું અને ૨૦મી સદીની શરૂઆતમાં યંત્રયુગની સ્થાપના થઈ. સર્વોત્તમ શક્તિયંત્ર - માણસ કે પ્રાણીનું શરીર - ની અવગણનાના શ્રીગણેશ થયા. જે કામ ૧૦૦ વ્યક્તિઓ ગાતાં ગાતાં કરતી હતી તે કામનો ઇજારો એક ટ્રેક્ટરે લઈ લીધો. ધરતીનો જાયો માથી વિખૂટો થઈ નિષ્ક્રિય અને નિરાધાર થઈ ગયો. સ્ટાઇનબૅકે જે ભવિષ્યવાણી ઉચ્ચારી હતી અને ભયનાં સ્થાનો બતાવ્યાં હતાં તે આજે જગતભરમાં ભૂખમરા રૂપે ભરડો લઈ બેઠાં છે. સેલ્યુલર ટેલિફોન, મર્સીડીઝ ગાડી, રે-બાન ચશ્મા અને જમ્બો જેટથી પિડાતા ભારતમાં તુવેરની દાળ ૩૦ રૂપિયે કિલો થઈ છે. છેલ્લાં ૨૫ વર્ષમાં જનસામાન્યને મળતાં પ્રજીવકો - પ્રોટીન - તત્ત્વમાં ૪૦ ટકાનો ઘરખમ ઘટાડો થયો છે. ભારત પાસે સંપત્તિ છે પણ સમૃદ્ધિ નથી. જેમ સ્ટાઈનબૅકે જોયું હતું તેમ આપણે પણ ખુલ્લી આંખે નજર કરીએ તો ભારતના સામાન્ય પ્રજાજનના હૃદયમાં આક્રોશનાં અંગુર ઊગ્યાં છે અને એમાંથી નિષ્પન્ન ખટાશ તેના તન, મન તથા

આત્માને રંજાડી રહી છે.

ઈષાવાસ્યમ્ જીવ-અન્નમ્ સર્વમ્
યત્ કિંચિત્ જગત્યામ્ જગત
તેન પ્રાર્થયેન ભક્ષિતાઃ
મા દુહ્યઃ કસ્યસ્વિદ્ અન્નમ્

પર્યાવરણ અને ધરતી એટલે ધાન્ય, ફળ, ફૂલ, પ્રાણવાયુ અને જીવજગતનું જતન. કોઈ ચિંતકે કહ્યું છે : આ ધરતીમાતા એટલી બધી ઉદાર છે કે જો તમે એને ખરપડી વડે ગલી કરશો તો તે તમને હસતાં હસતાં ધનધાન્ય ધરી દેશે. ચોખાનો દાણો, પાણીનું એક ટીપું, પવનની લહેર, પ્રકાશનું કિરણ - આ સહુ અપૌરુષેય છે. ચોખાના દાણામાં જ એકોડહમ્ બહુસ્યામ્ એવું દેવતત્ત્વ છે. ધરતીવાસીઓને ધરતીથી વિમુખતા પોષાય નહી. ધરતીનું અપમાન એટલે તેની પોષણશક્તિનો અનાદર કરી ત્યાં ટીવી. વીડીઓ અને મશીનગન બનાવવાં. રમકડાં વધે તેમ ભૂખમરો પણ વધે. આખરે તો જંબોજેટ, મારુતિ એસ્ટીમ અને બહુમાળી મકાન એ માનવરચિત રમકડાં છે જેનાથી નથી કોઈની તરસ છીપાણી કે નથી પેટ ભરાણું. જેનાં વખાણ કરતાં આપણે થાકતા નથી એ જાપાની લોકો (જેને મશહુર ફોટોગ્રાફર અશ્વિન મહેતા 'ઝાંપલાઓ' કહે છે) એક પણ એવી વસ્તુ નથી બનાવતા જેથી કોઈની આંતરડી ઠરે. એટલે જ કદાચ બ્લુ વ્હેઇલને નષ્ટ કરવામાં જાપાની પ્રજા મોખરે છે. સ્ટાઇનબૅકને આ બધું સ્પષ્ટ દેખાયું અને 'આક્રોશનાં અંગુર'માં એનું આલેખન કર્યું.

ઉપરોક્ત પ્રાસ્તાવિક બાદ હવે પુસ્તકનાં પાનાંઓ પર જોડ પરિવારની નાનીમોટી કૌટુમ્બિક સમસ્યાઓ પર ધ્યાન ન આપતાં ધરતી તથા સમસ્ત માનવજાતને જે અગત્યનું છે તેના તરફ મેં અંગુલિનિર્દેશ કરવાનો યત્ન કર્યો છે. સ્ટાઇનબૅકની કોઠાસૂઝ સર્વાંગી ચર્ચાચિત્રો ખડાં કરી સનાતન સત્યોનું અનાવરણ કરતી દેખાશે. સહજ બીજવાવેતર તથા પ્રસારણ માટે વનસ્પતિશાસ્ત્રમાં પણ આવું સર્વાંગી દર્શન નહી મળે

ધોરી માર્ગ પર જાતજાતનાં ઘાસનાં બીજ કૂતરાં, ઘોડા, ઘેટાં, સ્ત્રીપુરુષોનાં કપડાં દ્વારા બીજે ફેલાવા આતુર હતાં, અને એ બીજને પવનમાં ગતિ કરવા માટે અણીદાર કાંટા, રૂવાંટી હતાં - આવી બધી ઝીણી ઝીણી વિગતો લેખકે નોંધી છે. તમે બિમલ રાયની 'દો બીઘાં જમીન' જોઈ હતી? શહેરી માલેતુજારો અતિધનનો અપચો દૂર કરવા હરિયાળી ગ્રામવ્યવસ્થાને કેમ રંજાડે છે તે બિમલ રાયે બલરાજ સહાનીની અદ્ભુત કલાકારીથી આપણને સહુને વાકેફ કરેલા. આ ષડયંત્રની શરૂઆત આ સદીના પહેલા કે બીજા દાયકામાં થઈ. બ્રિટીશરોથી છૂટા થયા ત્યારે આપણી પાસે ૩૩ ટકા લીલુંછમ જંગલ હતું, આજે ૯ ટકા પણ નથી. એનું કારણ ? એના કારણ તરીકે આ યંત્રયુગ જ ધરી શકાય. આ યુગની એક અપ્રચલિત ખાસિયત છે માનવીનું યંત્રીકરણ. જમ્બો જેટ ઉડાડો કે ટ્રેક્ટર ચલાવો, મશીનગન વાપરો કે મર્સીડીઝ, તમે જ્યાં સુધી યંત્રમય ન થઈ જાઓ ત્યાં સુધી કૌશલ્ય ન આવે. યંત્રની બધી જ સારી

નરસી બાજુઓ તમને ઘેરી લે અને તમારામાં ને યંત્રમાં કોઈ ભેદ, દ્વૈત ન રહેવા દે. જે ધરતી તમારા પગથી ખૂંદાવા આતુર હતી તેના પર લોખડી પુલિગથી બળાત્કાર કર્યા વિના છૂટકો નથી. એટલે જ સ્ટાઈનબૅકની આ કૃતિમાં આવા માણસની વાત કરતી વખતે કહે છે :

લોખંડની બેઠકો પર બેઠેલા માણસો માણસ જેવા લાગતા ન હતા. આંખે ગોગલ્સ, નાકમોં પર રબરના મ્હોરાં, જાણે બેઠક પર બેઠેલો યત્રમાનવ.

પશ્ચિમના ડાહ્યાઓ આપણને વસ્તીવધારા માટે વગોવતા રહ્યા છે પણ માણસોના સશક્ત હાથપગને પાંગળા બનાવતું , તેમને નિષ્કામ બેકાર કરતું યાંત્રીકરણ તથા સ્વસંચાલન અહીં લાવ્યું કોણ અને આપણા ઉપર લાદ્યું કોણે ? ભારતની ૧ ટકા વસ્તી જ ખાદી પહેરે છે પરંતુ તેને ઉત્પાદિત કરતું ખાદીબોર્ડ ૧૪ લાખ લોકોને કામ, રોજી આપે છે, ૯૯ ટકા ભારતીયો મિલનું કપડું પહેરી ફક્ત ૮ ટકા માણસોને જ મશીનના અવાજ, પ્રદૂષણ સાથે કામ આપે છે. કોણ ડાહ્યું ? ખાદી બનાવનાર કે આપણા અંબાણીઓ અને મફતલાલો ? ખાદી માટે ન તો વીજળીની જરૂર કે ન ડીઝલની. અને પાણી વાપરે મિલ કરતાં ચોથા ભાગનું જ. મારા મિત્ર સુરેશ શર્માએ એક હૃદયદ્રાવક પુસ્તક લખ્યું છે:'વિકાસકી કિમ્મત !' સત્યથી નિતરતું આ પુસ્તક ભારતની ગરીબીનો, ઉદ્યોગીકરણ દ્વારા કેમ વિકાસ થયો તેનું ભયંકર વર્ણન કરે છે. નમૂના રૂપે આપણે શીંઘરોલી ગામ લઈએ જ્યાં કોઈ ગરીબ નહોતું, કોઈ ભિખારી નહીં, કોઈ ભૂખ્યું નહી. નહેરુજીના સમયમાં શીંઘરોલીનું દુર્ભાગ્ય કે ત્યાં કોલસો મળી આવ્યો અને નહેરુજીએ સુપર થર્મલપાવર પ્રોજેક્ટનો શિલાન્યાસ કર્યો. ઘરો પર ટ્રેક્ટર ફરી વળ્યાં, બુલડોઝરો આવ્યાં અને ઠામવાસણ, બકરાંઘેટાંને પણ જમીનદોસ્ત કરી નાખ્યાં. કાળુબાબા કરગરી રહ્યા હતા કે મને મારો પણ મારાં આ બાળકો સમાં વૃક્ષોને કંઈ ન કરો. ત્યારે ત્યાંના અફસરે કહ્યું : ''વારુ, કાળુ, તું અહી આવ.'' જેવો કાળુ વૃક્ષોની નજીકથી ખસ્યો કે અફસરે ઈશારો કર્યો અને વૃક્ષોને જમીનદોસ્ત કરાયાં, પાવર પ્લાન્ટ થઈ ગયો પછી તેમાંથી ઉપજેલ વિદ્યુતશક્તિ દિલ્હી ગઈ પરંતુ શીંઘરોલીના પ્રત્યેક માણસના ભાણાં પર રાખનો થર, છાતીમાં ક્ષય, ગરીબી, દારૂ, ભૂખમરો લાદતી ગઈ. સ્ટાઈનબૅકે આ દૃશ્ય ૧૯૩૦માં જોયેલું.

થોડા દિવસો પહેલાં આદરણીય પુલિસ કમિશ્નર શ્રીકાંત બાપટને મળવાનું થયેલું. તેમણે જણાવેલું કે સાઠ ટકા કાર લોન વસૂલ કરી શકાતી નથી. એટલે બેન્ક અને નાણાંકીય સંસ્થાઓ ગુંડાઓ રોકી કાંતો પૈસા વસૂલ કરે છે અથવા કાર લઈ લે છે. બાપટ સાહેબના આ કથનથી બે મુદ્દા સ્પષ્ટ થાય છે : કાર લોન એટલે ૠણં કૃત્વા ઘૃતં પિબેત્. ઘરમાં દેવાનું ઝેર અને રસ્તા પર પ્રદૂષણનું ઝેર. માલ્કમ મગેરીજ્જ બ્રિટનના આગેવાન પત્રકારચિંતક થઈ ગયા. જ્યારે ભારત પર દૂરદર્શનના આક્રમણની શરૂઆત થઈ ત્યારે તેમણે લખેલું : 'ટીવી. ઇડિયટ બોક્સ છે એનો ખ્યાલ આવતાં પશ્ચિમને વીસ વરસ લાગ્યાં. મને દુઃખ થાય છે કે ભારત

એ ભૂલનું પુનરાવર્તન કરી રહ્યું છે.' કારલોનથી થતી તારાજીનો ખ્યાલ સ્ટાઈનબૅકને હતો. '' ખરી વાત, અમે એ વેચી. ગેરન્ટી ? અમે ઓટોમોબાઈલની ગેરન્ટી આપી હતી. એને ટકાવવાની ગેરન્ટી આપી ન હતી. હવે જો સાંભળો, તમ, તમે કાર ખરીદી અને હવે તમે કકળાટ કરો છો. તમે પૈસા ચૂકવો કે નહી એની મને જરાય પડી નથી. તમારાં કાગળિયાં અમારી પાસે નથી, એ તો નાણાંકીય સંસ્થાઓને આપી દીધાં છે. અમે વસૂલ નહી કરીએ, એ તો પેલાઓ વસૂલ કરશે. અમે ધંધો કરીએ છીએ કોઈ ધર્માદા પેઢી ચલાવતા નથી.'' અમેરિકાનું આતરિક દેવું ભરતાં કુબેરના ધનભંડાર પણ ઓછા પડશે. ભારત પણ એ માર્ગે જ ઝડપથી જઈ રહ્યું છે. દેવું કરીને પણ ઝેર પીઓ.

આપણે ગૌમાતાનો મત્ર સ્વીકાર્યો પરતુ એના વિસ્તાર રૂપે બળદને કે આખલાને પિતાનું બિરુદ ન આપ્યું. ગૌ એટલે ખરેખર તો જે જે ગમનશીલ છે તે. માટે જ તેમાં જે શ્રેષ્ઠ ગણાય તે ગૌ - ઉત્તમ અથવા ગૌતમ. માટે ગૌસેવા એટલે પ્રાણીસેવા, પ્રાણીજગત માટે આદર, પ્રાણીજગતનું જતન. વિદેશી હુંડિયામણ કમાવાની ઘેલછામાં ભારત પોતાના પશુધનનો ના, પશુમિત્રોનો સંહાર કરી રહ્યું છે. 'આખરે પશુ વિનાનો માણસ છે કોણ ? જો બધાં જ પશુઓ ખલાસ થઈ જશે તો માણસની ચેતના મૃત્યુ પામશે. કારણ કે જે હાલ પશુનો થશે તે માણસનો થશે. બધાં એકબીજાં સાથે સંકળાયેલાં છે.' ૧૮૫૫માં સીલ્થ નામના રેડ ઈન્ડીઅન વડાએ અમેરિકા પર જોહુકમી જમાવતા શ્વેત માણસોને ઉપરોક્ત આજીજી કરેલી. નવાઈની વાત નથી કે ત્યારથી માંડી આજ સુધી દરરોજની લગભગ ૨૦ પ્રાણીજાતિઓ માનવના સંહારથી નષ્ટ થઈ અદૃશ્ય થઈ ગઈ છે. કોઈ પણ ઘરે ગાય, ઘોડો, બળદ કે બકરી હોય તો શું અને એ ન હોય તો શું એનું વર્ણન સ્ટાઈનબૅકે સચોટ રીતે કર્યું છે.

માણસ નામે ઓળખાતા પ્રાણીનું પ્રયોજન શું ? શ્રમના મહિમા અને મનની મહત્તા વિના આવા કોઈ પ્રયોજનની વાત થઈ ન શકે. સ્ટાઇનબૅકે માનવખુમારીની વાત પણ કરી : 'જ્યારે માનવી કોઈ ધ્યેય માટે યાતના ન ભોગવે અને શહીદ ન થઈ જાય એવા સમયની બીક લાગવી જોઈએ. અને આ ગુણ એ જ માનવતા છે, જે એને આ સૃષ્ટિમાં વિશિષ્ટ બનાવે છે.'' ગાધીજીએ અને વિનોબાજીએ જે ટ્રસ્ટીશીપની વાત કરી તેનું સ્પષ્ટ ઉચ્ચારણ અહીં છે :''જો આ ટ્રેક્ટર આપણું હોત તો સારું, મારું નહીં, આપણું; જો આપણું ટ્રેક્ટર આ ધરતીને ખેડી લાંબા લાંબા ચાસ પાડે તો એ સારું, મારી ધરતી નહીં, આપણી ધરતીને. આ જમીન જ્યારે આપણી હતી ત્યારે એને જેવી રીતે ચાહતા હતા તેવી રીતે આ ટ્રેક્ટરને ચાહત. પણ આ ટ્રેક્ટર જમીનને ઊંચીનીચી કરે છે અને આપણને જમીનથી ઉખેડી નાખે છે. આ ટ્રેક્ટર અને રણગાડીમાં બહુ ઓછો ભેદ છે.'' આ બંનેને એકસરખી ખતરનાક કહ્યા પછી સ્ટાઈનબૅક ટ્રસ્ટીશીપનું હાર્દ સમજાવે છે : ''માલિકીહકની ભાવના તમને કાયમ માટે 'હું'માં પૂરી રાખે છે અને 'આપણે'માંથી કાયમ તમને અલગ કરી નાખે છે.''

કયો વ્યવસાય ઉત્તમ ગણાય ? ઉમદા અને આગેવાન મનાતા વ્યવસાય - તબીબી,

વકીલાત, લેખન, પત્રકારત્વ, આર્કિટેક્ટ, ચાર્ટર એકાઉન્ટન્ટ - કુદરત તથા પ્રાણીજગતના વ્યય અને વિનાશના જોરે જ આગળ વધતા હોય છે. ડૉક્ટરો પ્રયોગના નામે પ્રાણીસંહાર કરે; વકીલોની દલીલોથી થોથાં ને થોથાં ભરાય; લેખકો અને પત્રકારોની તો વાત જ ક્યાં કરવી કારણ કે કાગળ ટનને હિસાબે જ વપરાય; આર્કિટેક્ટ બે કાટખૂણા બનાવે - જે ધરતી આડી હતી તેને ઊભી કરી દીવાલ ચણે અને જે ઝાડ ઊભું હતું તેને આડું કરી ફર્નિચર બનાવે. કોઈ પણ આધુનિક વ્યવસાય ધરતીવર્ધક નથી. અમેરિકાના સંસ્થાપક અને પ્રમુખ થોમસ જેફરસનને પૂછવામાં આવ્યું કે શ્રેષ્ઠ વ્યવસાય કયો ? તેમનો ઉત્તર હતો ખેતી. ખેડૂત જ જમીનનું હાર્દ - અન્નઉત્પાદન - સમજી ધરતીની આરતી ઉતારતો હોય છે.

પરંતુ યાંત્રિકરણ આવતાં ધરતી સાથેનો વાર્તાલાપ તૂટ્યો અને વિમુખતા આવી. ધરતી પરાઈ 'વસ્તુ' થઈ ગઈ અને ખેતી ઉદ્યોગ થઈ ગઈ. ભારતની આજે કરુણા છે કે નાના પાયા પરની ખેતી 'પોસાતી' નથી અને તેવી ખેતી કરનારના બે છેડા ભેગા થતા નથી. આ અધોક્રાન્તિનું દર્શન સ્ટાઈનબૅકને સ્પષ્ટ થયું હતું.

ગામડાંમાં કામ કરતી વખતે એક વખત બ્રિટનની સમાજસેવિકા સાથે વાતચીત થઈ હતી. યુરોપીઅન ઇકનોમિક કાઉન્સિલ પાસે એટલાં બધાં માખણ, ચીઝ જેવાં અન્ય દૂધપદાર્થો વધી ગયાં હતાં કે તેમને સાચવવાનો ખર્ચ જ દરરોજના હજારો પાઉંડ થતો હતો. પણ તે લોકો ભૂખે મરતા ઇથોપિયા કે સોમાલિયાના લાખો ભૂખે મરતા લોકોને એ મોકલવા માગતા ન હતા. તેઓ એ બધું દરિયામાં ઉશેટી દેવા માગતા હતા.અમેરિકામાં ઘઉંનો ભાવ સાચવવા કરોડો ટન ઘઉં દરિયામાં નખાયાના દાખલા નોંધાયા છે. ઓસ્ટ્રેલિયામાં માંસના ભાવ ઉપર રાખવા લાખો પ્રાણીઓની હિંસા કરી તેમને રણમાં ફેંકી દેવાયા છે. ઉદ્યોગીકરણ થતાં બ્રહ્મન્ રૂપી અન્ન અને દેવસ્વરૂપ પ્રાણી એક બજારુ વસ્તુ બની જાય છે.

સ્ટાઇનબૅકના શબ્દોમાં ''દક્ષિણમાં ઘર વિનાના ભૂખ્યા માણસે જોયું કે ઝાડ પર સોનેરી સંતરાં લટકતાં હતા, ઘેરાં લીલા ઝાડ પર નાનાં નાનાં સંતરાં અને ત્યાં બંદૂકો લઈને એની રખેવાળી કરતા ચોકીદારો હતા જેથી તે પોતાના કંતાઈ ગયેલ સંતાન માટે એ લઈ જ ન શકે. જ્યારે ભાવ ઘટી જાય ત્યારે એ બધાં સંતરાં દરિયામાં ફેંકી દેવાનાં.''

વિજ્ઞાનીઓ આવ્યા અને ધરતીને કૃત્રિમ પ્રક્રિયાઓ અને ખાતરની લાંચ આપી મોટી નારંગી, મોટો દાણો બનાવી 'વાહ વાહ !' પામી ગયા, તેમને ક્યાંથી ખ્યાલ કે તેમના પુસ્તકિયા જ્ઞાનમાં ધરતીનું સન્માન તથા સામાન્ય માણસનું જતન એવા શબ્દોને સ્થાન જ ન હતું. આપણા દેશમાં આહારને મુશ્ટેટાટ ડબ્બાઓમાં મોટા પાયે કેદ કરવાના ઉદ્યોગોને રાજીવ ગાંધીએ આધુનિકીકરણના નામે ખુલ્લંખુલ્લી બહાલી આપી. જે વટાણા, ફળ, બટેટા ગરીબો તાજાં અને સસ્તે ભાવે પામતા હતા તે કેનિંગ ઇન્ડસ્ટ્રીની કૃપાથી કસમયે અને અધિક ભાવે ભદ્ર સમાજને મળે એ રીતે તૈયાર કરવામાં આવ્યા. પરિણામે ગરીબો બધાથી વંચિત રહેવા લાગ્યા.

આ બધાં દુઃખ વચ્ચે માર્ગ શો ? જ્યારે ચોમેર સામાજિક બળો સામાન્ય માનવીને મૂંઝવી નાખે ત્યારે કોઈક મંદિરે જાય પણ બહુધા લોકો મનમાં ચાલતા ઘમસાણ યુદ્ધને શાંત કરવા સોમરસનો સહારો લે એ ખોટું કઈ રીતે કહી શકાય ? સમાજસુધારકોએ લાખ પ્રયત્નો કર્યા છે પણ માણસ નશામાંથી મુક્ત થયેલ નથી. યુજિન મારિયાસ નામના માનસશાસ્ત્રીએ તો કહ્યું છે કે અનાદિકાળથી માણસ અને નશો કંઈક સાથે જ રહ્યા છે. એના બળે જ કનૈયાલાલ સાયગલ બધું જ ભૂલી ગીતો ગાતા હતા. મીનાકુમારી પાકિઝામાં કામ કરે અને જગદીશ જોશી લખે 'ખોબો ભરીને અમે એવું હસ્યા કે કૂવો ભરીને અમે રોઈ પડ્યા ! ' શેઇક્સપિયરને અત્યંત અનુકંપાશીલ સર્જક તરીકે બિરદાવવામાં આવે છે. તેનાં નાટકોમાં માનવની અધોગતિનું પણ નિરૂપણ એવું થાય કે અધમ માણસ માટે દયા કે તિરસ્કાર ન આવતાં અનુકંપા થાય. સ્ટાઇનબૅકે એક જમાનામાં નિકટવર્તી લાગતા આકાશ, ધરતીની, મિત્ર રૂપે આવતા મૃત્યુની વાત સરસ રીતે કરી છે.

નવલકથાના અન્તે 'માનવીની ભવાઈ' જેવું દુકાળનું વર્ણન છે. સાધનસંપન્ન શહેરીજનોને અછત કે દુષ્કાળ શું કહેવાય એ ખબર નથી હોતી. કહેવાય છે કે કૂતરાપ્રેમી જૂનાગઢના નવાબ પાસે લોકોએ ધા નાખી કે ખાવા કંઈ જ નથી ત્યારે નવાબે કહેલું કે તો પછી ખાજાં ખાઓ. ફ્રાન્સની મહારાણી મેરીને પણ ખબર પડી કે લોકોને બ્રેડના ફાંફા છે ત્યારે તેણે હુકમ આપ્યો કે લોકોએ બ્રેડની જગ્યાએ કંઈક ખાઈને ચલાવી લેવું ! હરીન્દ્ર દવે સાથે એક વખત ચર્ચા દરમિયાન અમે એ નિચોડ પર આવ્યા હતા કે કોઈ પણ ઔપચારિક કે પ્રાસંગિક - પાર્ટી અથવા લગ્ન - જમણમાં આપણે પહેલેથી જેઓ સંતુષ્ટ છે કે અતિસંતુષ્ટ છે એમને જમાડવાનો ગુનો આચરતા હોઈએ છીએ. મહારાષ્ટ્રના દસ વર્ષ પહેલાંના મુખ્ય પ્રધાનની પુત્રી પરણી ત્યારે કહેવાય છે કે ફક્ત કુલફીનું બીલ સાડા સાત લાખ રૂપિયા થયું હતું. કોના બાપની દીવાળી ! દુષ્કાળ સમયે વાસ્તવિક વર્ણન કરતાં મને કોઈએ કહેલું દુકાળિયાઓની લાઈન લાગી હતી અને એક તપેલામાંથી દરેકને એક મુઠ્ઠી ભાત આપવામાં આવતા હતા. તેવે વખતે એક માણસે લાઈન તોડી, ટોપલો ઊંચકી દોટ મૂકી અને દોડતાં દોડતાં ભાતના ડુચા આરોગ્યા. તેની પાછળ ટોળું પડ્યું અને અમુક અંતરે તેને પકડી ઢોરમાર માર્યો. તપેલામાં તો કંઈ હતું નહી પરંતુ પેલાએ ઊલટી કરી અને લોકો એના પર તૂટી પડ્યા. ભૂખ જેવું બીજું કયું દુઃખ ! સ્ટાઇનબૅકમાં આનું નિરૂપણ છે. દુષ્કાળ લીલો એટલે ભૂખ ઉપરાંત તાવ, શરદી, ઠંડી, ઠુઠવાટ વગેરે. ટોળાને કાબૂમાં રાખવા વધુ પોલિસ, વધુ શસ્ત્રો, કામની બૂમ, ધાનની ભૂખ, માનની ભૂખ. સ્ટાઇનબૅકે થોડા શબ્દોમાં આ બધા મુદ્દાને વણી લીધા છે.

શક્ય છે કે વાંચકને એમ લાગશે કે આ નિબંધ લાગણીવેડા સિવાય કંઈ નથી. આખરે પ્રગતિ નહીં કરીએ તો કરીશું શું ? તાજેતરની પ્રગતિમાં આપણે ત્રણ પાસાં જોઈએ : કમ્પ્યુટર, દૂરસંચાલન અને વાહનવ્યવહાર. કમ્પ્યુટર આવ્યાં એ પહેલાં જ માનવજાત વિપરીત દિશામાં દોડી રહી હતી. કમ્પ્યુટરે આવીને જે કંઈ ચાલતું હતું તેની ગતિ વધારી દીધી. કમ્પ્યુટરોના

જગતમાં બેકારી અને ભૂખ માઈક્રોચીપની ઝડપથી વધ્યાં છે. થોડા વર્ષ પહેલાં જ કમ્પ્યુટરના એક મહારથીએ એ ક્ષેત્રમાંથી સંન્યાસ લીધો કારણ કે ૯૦ ટકા કમ્પ્યુટરનો ઉપયોગ અધિકથી અધિક જીવલેણ યુદ્ધસામગ્રી બનાવવામાં થાય છે. ઈરાક-અમેરિકા વચ્ચેની તાજેતરની લડાઈ કમ્પ્યુટર સંચાલિત પુશબટન યુદ્ધ હતું. દૂરસંચાલન ન હતું ત્યાં સુધી હું નાગપુર બેઠાં બેઠાં કોઈને નૈનિતાલમાં કહી નહોતો શકતો કે આપણા પર કંઈ જ દેવું નથી. હવે ખૂણે ખૂણે એસટીડી છે, જ્યાંથી હું કોઈને પણ ફોન કરી શકું કે પ્રત્યેક ભારતીય - ગરીબ, તવંગર, નાના, મોટા, બેહાલ - ના માથા પર એક લાખનું વિદેશી દેવું છે. અને જૂની વાર્તાઓમાં આવે તે રીતે દિવસે ન વધે એટલું રાતે વધે છે. જગતભરમાં અને ભારતમાં માફિયાઓ, સુપારીબાજો અને ત્રાસવાદીઓનું કામ ઇલેક્ટ્રોનિક દૂરસંચાલનથી જ સાવ સરળ થઈ ગયું છે. અમેરિકાના શ્રેષ્ઠ સંચાલનનિષ્ણાતને નોકરીમાં રાખે છે દક્ષિણ અમેરિકામાં કેફી પદાર્થોની હેરાફેરી કરનારાઓ. જેનો સદ્ માટે ઉપયોગ થઈ શકે છે તેનો ઉપયોગ અસદ્ માટે પણ કરી શકાય એ સનાતન સત્યથી આપણે અળગા રહ્યા છીએ. જ્યાં ચાલવાની પણ જગ્યા નથી ત્યાં મર્સીડીઝ, સીએલો અને સુમો નામનાં રમકડાં ખડકીને વિદેશી દેવું, પ્રદૂષણ, અવાજ, ગુનાખોરી વગેરે એકદમ વધી પડ્યાં છે. જે ડાળ પર આપણે બેઠા છીએ તે ૯/૧૦ કપાઈ ગઈ છે. આપણે ચેતીશું ખરા ?

સ્ટાઇનબૅકની સર્જકપ્રતિભાનો અદ્ભુત સ્પર્શ છેલ્લી પંક્તિમાં છે. વાર્યા ન માને પણ હાર્યા માને એ સૂત્રમાં રાચતી આધુનિક પ્રજા ખત્તા ખાઈ જશે ક્યાં ? પાર્થ અને પૃથાએ આખરે પૃથ્વીની કૃપાથી, પૃથ્વીના માધુર્યથી જ જીવવાનું છે. સ્ટાઇનબૅક મરણતોલ ભૂખનું નિરાકરણ આગવી રીતે જ કરે છે. જોડ કુટુમ્બની પુત્રી રોઝને બાળક જન્મ્યું તે મરેલું. રોઝના સ્તન ઈશ્વરદત્ત દૂધથી ભરેલા હતા. રોઝનું સ્તન એટલે માનવજતન કરતી પૃથ્વીની કૃપા. ઈશ્વરીય ચમત્કાર. વીસ વર્ષની એ છોકરી પચાસ વર્ષના ભૂખ્યા માણસને સ્તનપાન કરાવી જીવનદાન બક્ષે છે. 'ધરતીની ધેનુ ન સૂકે વસૂકે, ન છૈયા પે રૂઠે ! થાન તો એના કોટાનકોટિ ને ખીર ન ખૂટે.' જયંત આચાર્યની આ પંક્તિઓ ધરતી અને માનવીના જનાતન સંબંધને કાવ્યાકાર આપે છે. વાચકને વિનંતી કે 'ધ ગ્રેપ્સ ઑફ રૉથ'નાં છેલ્લાં બે પાનાં હવે ધ્યાનથી વાંચે.

જાન્યુઆરી-ફેબ્રુઆરી, ૧૯૯૮

આધુનિક ગુજરાતની સંસ્કૃતિયાત્રાનું એક મહત્ત્વપૂર્ણ સોપાન : શિરીષ પંચાલ

('ગુજરાતમાં કલાનાં પગરણ' : રવિશંકર રાવળ, ૧૯૯૮; પ્રકાશક : કલા રવિ ટ્રસ્ટ અને આર્ચર; પ્રાપ્તિસ્થાન : કલારવિ ટ્રસ્ટ-૨૧, વ્રજરેણુ, શ્રીનિવાસ સોસાયટી, નવા શારદા મંદિર રોડ, પાલડી, અમદાવાદ-૭; આર્ચર હાઉસ, ગુરુકુલ રોડ, ડ્રાઈવ ઈન, અમદાવાદ -૫૨; કુમાર કાર્યાલય, ૧૪૫૪, રાયપુર, અમદાવાદ-૧, ડબલ ડિમાઈ સાઈઝ, પૃ.૪૦૦, મૂલ્ય રૂ.૩૦૦/)

સામાન્ય રીતે આત્મકથાનું લેખન બહુ અઘરું મનાયું છે. આત્મરતિ, આત્મપ્રશંસા, બીજાંઓને ઉતારી પાડવાની વૃત્તિ, પોતાના નાનામોટા દોષોને છુપાવવા અથવા તો એ દોષોની કબૂલાતો દ્વારા એમને સુધ્ધાં વટાવી ખાવાની વૃત્તિ, પોતાનાં કાર્યોને તટસ્થતાથી નહીં મૂલવવાનું વલણ - આ બધાંને કારણે આત્મકથા અઘરો સાહિત્યપ્રકાર મનાયો છે. ભલે આપણે એને સાહિત્યના એક સ્વરૂપ તરીકે ઓળખાવીએ પણ ઇતિહાસ અને સાહિત્યની વચ્ચે એનું સ્થાન છે એ ભૂલવું ન જોઈએ. આ સંદર્ભમાં રવિશંકર રાવળની આત્મકથાને તપાસવી જોઈએ. આ ગ્રંથની પહેલી આવૃત્તિમાં રવિશંકર રાવળ મેટ્રિક થયા ત્યાં સુધીના અર્થાત્ ૧૮૯૨થી ૧૯૦૯ સુધીના સમયગાળાને આવરી લેવામાં આવ્યો હતો. આ સંવર્ધિત આવૃત્તિમાં ૧૯૩૫ સુધીના સમયપટને આવરી લેવામાં આવ્યો છે. આમુખમાં કહેવામાં આવ્યું છે કે 'સ્વ. રવિભાઈએ આ પુસ્તકમાં માત્ર પોતાના જીવનની તવારીખ નથી લખી પણ તત્કાલીન સમાજનું સચોટ અને જીવંત દર્શન કરાવ્યું છે. વળી, એક કળાકાર થવા મથતો મધ્યમ વર્ગનો યુવાન કેટકેટલી મથામણોને અંતે માત્ર સ્વપ્રયત્ન, આત્મબળ અને સદ્ભાવની મૂડીથી કેવી રીતે સમાજમાં આદરણીય સ્થાન પામે છે અને નામી-અનામી ચિત્રકારોને તૈયાર કરીને ગુજરાતના કલાગુરુનું માનદ બિરુદ મેળવે છે તેનું રોમાંચક અને હૃદયંગમ વર્ણન તેમાં છે.'

ગુજરાતી ભાષામાં નર્મદથી આત્મકથનાત્મક સંસ્મરણોનો જે આરંભ થયો તેમાં રવિશંકર રાવળની આ આત્મકથનાત્મક સંસ્મરણયાત્રાનું મહત્ત્વ એટલા માટે છે કે ગુજરાતમાં દૃશ્યકળાના ક્ષેત્રે જે કળાકારો આવ્યા તેમાં આરંભના તબક્કે રવિશંકર રાવળ મોખરાના કળાકાર હતા. સામાન્ય રીતે રાજકીય નેતાઓ, સમાજસુધારકો, સાહિત્યકારોની આત્મકથાઓ જોવા મળી હતી પણ ગુજરાતીમાં વીસમી સદીના પૂર્વાર્ધમાં કોઈ ચિત્રકાર, શિલ્પી, સ્થપતિ, સંગીતકાર, નૃત્યકારની આત્મકથા ભાગ્યે જ જોવા મળી હતી. એટલે કોઈ ચોક્કસ સમયગાળામાં જે તે પ્રદેશમાં કળા વિશેના ખ્યાલો સમાજમાં કયા પ્રકારના પ્રવર્તતા હતા એ જોવાજાણવા માટે આવી આત્મકથા મહત્ત્વની સામગ્રી પૂરી પાડી શકે. સમગ્ર પુસ્તકમાંથી પસાર થઈએ તો જણાશે કે ૧૯૫૦ સુધીના સમયપટમાં ગુજરાતમાં કળાપોષક વાતાવરણ ઓછું હતું; આવા સંજોગોમાં કોઈ કળાકાર સ્વબળે કેવી રીતે આગળ આવે છે એ જાણવામાં સૌ કોઈને રસ પડે. સૌ પ્રથમ આ આત્મચરિત્રને આધારે આપણા સમાજમાં કળા વિશે કેવી માન્યતાઓ પ્રવર્તતી હતી, કળાપોષક વાતાવરણ કેવું હતું એ જોવાનો પ્રયત્ન કરીએ.

રવિશંકર રાવળ મેટ્રિક થયા ત્યાં સુધીનો સમયગાળો એટલે ગુજરાતી સાહિત્યનો પંડિતયુગ. એટલું તો સ્વીકારવું જોઈએ કે એ સમયે શાળાનાં બાળકોને પ્રમાણમાં ચઢિયાતું શિક્ષણ સાંપડતું હતું. અંગ્રેજી ત્રીજા ધોરણમાં હોમરનું ઇલિયડ, પાચમાં ધોરણમાં ચાર્લ્સ લેમ્બ રચિત શૅક્સપિયર કથામાળા જો ભણાવાતાં હોય તો સ્વાભાવિક રીતે જ એ બાળકોની રુચિ કેળવાયેલી જોવા મળે. આમ છતાં બાળમાનસને સમજવાનો પ્રયત્ન બહુ ઓછો થતો હતો. (પૃ.૧૬) એ સમયે સમાજનો સાવ પછાત વર્ગ લોકકળાને પોતાની રીતે જીવંત રાખતો હતો, જ્યારે કેળવાયેલા-ભણેલાગણેલા વર્ગમાં કળા વિશેની જાણકારી પ્રમાણમાં ઓછી પ્રવર્તતી હતી, બીજી બાજુએ સમાજના પછાત વર્ગને ચિત્ર વિના, ગીતગાયન વિના ચાલતું ન હતું; કેટલાક લોકો યમપટો લઈને આવતા હતા, અને આ પટોમાં 'પ્રજાનો ચિત્રો જોવાનો શોખ' જીવતો રહેતો હતો. (૪૭)

શાળાઓમાં - કળાશાળાઓમાં સુધ્ધાં - મોટા ભાગના શિક્ષકો દ્વારા મળતી તાલીમ ખોટી હતી અને એ તાલીમની ખોટી પદ્ધતિઓને કારણે ચિત્રાંકનો કરવાની શક્તિઓ કુંઠિત થઈ. નાનાલાલ જાની જેવા કેટલાક ચિત્રકારો નેપાળ, કાશ્મીર સુધી જાણીતા થયેલા હોવા છતાં એમનું સર્જન નિષ્પ્રાણ હતું, કદાચ સર્જનનું લક્ષ્ય માત્ર અર્થોપાર્જન હતું એ કારણ અહીં જવાબદાર હતું. પરદેશ જઈ આવવા છતાં એ પ્રદેશોના કળાસંસ્કારોનો પ્રભાવ ભાગ્યે જ વરતાતો હતો. કળા પ્રત્યેની ઉપેક્ષાનું એક મુખ્ય કારણ એનું ભૌતિક વળતર નજેવું હતું એ હોઈ શકે. ઔપચારિક શિક્ષણ તો નોકરીઓ અપાવતું હતું, જ્યારે ચિત્રકળા કે બીજી કળાઓમાંથી આજીવિકા પ્રાપ્ત થતી ન હતી. જે સમાજ નર્યો ઉપયોગિતાવાદી હોય, તાત્કાલિક લાભ-ગેરલાભમાં જ રચ્યો-પચ્યો રહેતો હોય એ સમાજ કળાને આવકારે તો જ આશ્ચર્ય થાય. રવિશંકર રાવળચિત્રની પરીક્ષામાં પાસ થાય કે સૂરતમાં સાહિત્યપરિષદે યોજેલા પહેલી

વારના કલાપ્રદર્શનમાં રૌપ્ય ચંદ્રક મેળવે - સમાજમાં આની કોઈ અસર ન થાય, 'મારા કુટુંબમાં પણ કોઈને તેનો ખાસ ઉમંગ જણાયો નહોતો.' (૨૪૯)

પિતાની મરજી વિરુદ્ધ મુંબઈની જે.જે.સ્કૂલ ઑફ આર્ટ્સમાં દાખલ થયા પરંતુ અનુભવે તેમને સમજાયું કે - 'આર્ટ સ્કૂલના અભ્યાસમાં કલ્પના અને સર્જકતાની જરા પણ હવા મળતી નહોતી... વિદ્યાર્થીઓની કલ્પના અને ધીરજ મરી જાય એવો શુષ્ક ને લાંબો પંથ નિર્માયો હતો.... હું ચારે તરફ ફાંફા મારતો કે દેશનો કોઈ નૈસર્ગિક પ્રતિભાવાળો કળાકાર મળી જાય. પણ ભાગ્યે જ કોઈ મિત્રો, ગૃહસ્થો કે શ્રીમાનોને ત્યાં કલાનો સમજપૂર્વક આદર થયાનું જાણવા મળતું.' (૧૫૫) કળાશિક્ષકો પણ કહેતા કે 'તમારે વાચનની કે ચોપડીઓ જોવાની શી જરૂર છે? અહી માત્ર તમારા હાથ અને આંખની ચોકસાઈ કેળવો.' સાદી ભાષામાં શિક્ષકોનું સાંસ્કૃતિક ભાથું ખાસ્સું વિશેષ નહોતું, 'શિષ્ટ કે પ્રખ્યાત કળાકારો કે વિવેચકોનો સમાગમ કે તેમની કૃતિઓનો પરિચય સદંતર અપ્રાપ્ય બન્યો હતો.' (૧૭૩), વળી ચિત્રકળાના સમાચાર માટે 'ગુજરાતી સમાજમાં કે ગુજરાતી વર્તમાનપત્રોમાં....કોઈ પ્રકારની જિજ્ઞાસા - કુતૂહલ પણ નહોતાં.' (૨૪૯)

જ્યાં ચિત્રશિક્ષણ સરખી રીતે મળતું ન હોય, જ્યાં કુટુમ્બમાં એવી કશી કળાને સંવર્ધનારું વાતાવરણ ન હોય ('કળા અને સાહિત્યના કોવિદસમા પ્રસિદ્ધ પુરુષ કઝિન્સે મને જે પ્રતીતિકર ઉત્તેજના આપી એવી ગુજરાતના કોઈ સંસ્કારી કે સુશિક્ષિત જન તરફથી મને મળી નહોતી.' ૩૪૫); જ્યાં અમદાવાદની શ્રીમંતાઈમાં કળાને કોઈ સ્થાન ન હોય; વળી જ્યાં 'અજંતા, મુઘલ કે રાજસ્થાની ચિત્રકળાને પ્રાથમિક સ્વરૂપની માની તેની ઉપેક્ષા થતી હોય, જૈન કલ્પસૂત્રોને તો રૂઢ ગામઠી શૈલીનાં ગણી લેવામાં આવ્યાં હોય', જ્યાં લંડન-પારીસની અકાદમીઓ શું કરે છે એનો જ વિચાર કરવામાં આવતો હોય (૨૨૦) ત્યાં કોઈ કળાકારે વિકાસ માટે ખૂબ જ સંઘર્ષ કરવો પડે એ સમજી શકાય. રવિશંકર રાવળ આવો સંઘર્ષ કરીને પોતાની રીતે વિકસવા માગે છે. એમના સદ્‌ભાગ્યે એમને મિત્રો બહુ સારા સાંપડ્યા હતા; વળી કોઈ પણ વ્યક્તિ એકાંગી રહીને તો વિકસી શકતી નથી; રવિશંકર રાવળ માત્ર ચિત્રકળાનું જ જ્ઞાન સંપાદિત કરીને બેસી રહે તો ન ચાલે - બીજી કળાઓ અને વિદ્યાઓનો નિકટવર્તી પરિચય હોવો જોઈએ.મોટા ભાઈને કારણે તેમને નાટકમાં રસ પડ્યો; એની દૃશ્યસામગ્રી બનાવવામાં પોતાની આવડતનો ઉપયોગ કર્યો, અકોલકર કુટુમ્બને કારણે સંગીતમાં રુચિ કેળવાઈ, નારાયણ હેમચન્દ્રના અનુવાદો દ્વારા સાહિત્યિક રુચિ ઘડાઈ, દેવ મહારાજને કારણે 'કોઈના પણ માર્ગદર્શન વિના, કેવળ અખંડ ઉપાસનાથી અત્યંત ધીર ગતિએ પણ ઉચ્ચ કળાની સિદ્ધિ મેળવી શકાય, 'એનું જ્ઞાન થયું અને એ જોઈને આપણા આત્મકથાકારમાંથી 'નકલ કરવાની લાલચ ગઈ, જીવંત સૃષ્ટિમાં રસ પડવા લાગ્યો.' (૭૭)

કોઈ પણ કળાકારના ઘડતરમાં 'જીવંત સૃષ્ટિમાં રસ' લેવાની આદત ખૂબ જ મહત્ત્વનો ભાગ ભજવે છે. જો એ સમયે સમાજમાં ચિત્રકારનું કોઈ વિશિષ્ટ ગૌરવ ન હોય તો એનાં કારણો માત્ર સમાજજીવનમાં ન હતાં. રવિશંકર રાવળની દૃષ્ટિએ સર્જક પક્ષ પણ એટલો

જ જવાબદાર હતો.' દેશમાં જે ચિત્રકારો હતા તે બધા જ ફોટોગ્રાફી પરથી મોટી છબિઓ કરનારા 'પેઈન્ટરો' હતા. કેટલાક યુરોપી ખોખાંને આધારે ચિત્રો કરતા હતા. આને પરિણામે જીવંતતાનો સ્પર્શ કૃતિઓમાં બહુ ઓછો વરતાતો હતો. રવિ વર્મા જેવા ચિત્રકાર પણ રવિશંકર રાવળની દૃષ્ટિએ 'યુરોપિયન ચિત્રકારોની રંગછટા, આબેહૂબતા અને વિવિધતા' પકડી શક્યા નહોતા. (૧૮૪)

રવિશંકર રાવળ સ્પષ્ટ રીતે માને છે કે કળાનો વિકાસ 'કુદરતના સંગીન અભ્યાસ' પર જ અવલંબે છે. બીજી બાજુ આપણાં ચિત્રોમાં માનવદેહ કૃત્રિમ લાગે છે એનું એક કારણ એ પણ છે કે ચિત્રકારોમાં માનવદેહનુ જ્ઞાન ઉપરછલ્લું છે. 'ભારતના પ્રાચીન કળાકારોની આ ક્ષેત્રમાં જે સંસિદ્ધિ છે તેનું કારણ તત્કાલીન વ્યવહારમાં ખુલ્લા માનવદેહનું સહજ થતું નિરીક્ષણ, પ્રબળ સ્મૃતિ અને અભ્યાસ હોવાં જોઈએ.' (૨૨૦) આ પ્રાચીન કળાપરંપરાને આત્મસાત્ કરવાનું અનિવાર્ય હોવા છતાં આરંભકાલીન આધુનિક ભારતીય કળાકારોએ આ પરંપરાની ઉપેક્ષા કરી હતી. લોકપરંપરા, પ્રાચીન - મધ્યકાલીન કળાપરંપરાઓની ઉપેક્ષા કરીને આગળ વધવા માગતો ચિત્રકાર અથવા તો કોઈ પણ કળાકાર કશું જીવંત કે પ્રાણવાન સર્જન કરી જ ન શકે એવી પ્રતીતિ રવિશંકર રાવળને થવા માંડે છે. આ સર્જનાત્મક વ્યક્તિત્વ તો પાછળથી વિકસ્યું, એ પહેલાં એક વ્યક્તિ તરીકે તેમનો વિકાસ કેવી રીતે થયો; બીજાં કયાં પરિબળોએ અને કઈ વ્યક્તિઓએ એમાં ભાગ ભજવ્યો એની વિગતો શરૂઆતમાં જોવા મળે છે.

આરંભકાલીન ભૂમિકા ઠીક ઠીક લાંબી છે. પોતાના પૂર્વજોની વાત માંડીને કરવાનું વલણ ઘણા બધા આત્મચરિત્રકારોમાં જોવા મળે છે. આ બધી વાતો કર્ણોપકર્ણ પાછળથી લેખકના જાણવામાં આવી હોવાને કારણે ક્યારેક એ બધી અમુક અંશે અતિશયોક્તિપૂર્ણ સંભવી શકે. જે વાતાવરણમાં રવિશંકર રાવળ ઊછર્યા હતા એ વાતાવરણમાં સાદાઈનો ભારે મહિમા હતો; જૂનાં ધોતિયાંમાંથી પહેરણ કરવામાં આવતાં; પણ સાવ સામાન્ય કુટુમ્બોમાં સુધ્ધાં જીવનની ગરિમા, મીઠાશ હતાં. મહેનત કર્યા વિનાના અને મુશ્કેલીઓ વેઠ્યા વિનાના જીવનની કલ્પના કરવી મુશ્કેલ હતી.

રવિશંકર રાવળના પિતા સરકારી નોકરીમાં હોવાને કારણે અનેક પ્રકારના માણસો સાથે સંબંધ બંધાયા હતા. બ્રાહ્મણ સંસ્કારને કારણે થોડી ચોખલિયા વૃત્તિ કુટુમ્બમાં જોવા મળી હતી. લેખકને એવું અવારનવાર લાગ્યું છે કે પોતાના કુટુમ્બનું વાતાવરણ 'સ્વચ્છ-જિજ્ઞાસાપૂર્ણ, મુક્ત' હતું અને બીજાઓનાં કુટુમ્બો એવાં ન હતાં; સરેરાશ ભારતીય કુટુમ્બો ગંદકીથી ટેવાઈ ગયેલાં હતાં. પણ બાળકોને મુગ્ધ કરી નાખે એવી નાની નાની વસ્તુઓ હતી; ખેચરી મુદ્રા કરી દેખાડતા અને જમીનથી અદ્ધર થતા યોગીઓ, મોંમાંથી કંકુ કાઢતા સાધકો, કાચના તાવડામાં સૂર્યકિરણો કેન્દ્રિત કરી તેની ગરમીથી તેલ ગરમ કરી ભજિયાં બનાવતો કારીગર; બબ્બે દિવસ ચાલે એવી વાર્તા કહેનારા કથાકારો - આવી ઘટનાઓએ રવિશંકર રાવળને અદ્ભુતનો સતત પરિચય કરાવ્યે રાખ્યો હતો.

સામાન્ય રીતે બધાં જ બાળકો ભીંતો પર, કાગળ પર લીટા દોર્યા કરતા હોય છે. કેટલાંક બાળકો નાનપણમાં કશી અસાધારણ સિદ્ધિ દાખવતાં હોય છે ખરાં પણ પાછળથી એમની પ્રતિભાઓ વિલાઈ જતી હોય છે. રવિશંકર રાવળે બાળપણમાં કશી અસાધારણતા દાખવી ન હતી, પણ ચિત્રાંકનોનો શોખ ધીમે ધીમે કેળવ્યે રાખ્યો. પોતાના જ વાળની લટમાંથી પીંછી બનાવે, પુસ્તક છપાઈનો પહેલો અનુભવ કરે (૫૧); નિરીક્ષણશક્તિ સારી હતી, વળી સ્મૃતિ પણ સતેજ - એટલે બાળપણની ઘટનાઓનાં, પરિચયમાં આવેલી વ્યક્તિઓનાં અહીં જે રેખાંકનો મળે છે તેના પરથી આની પ્રતીતિ થાય છે.

કિશોરાવસ્થાનાં આલેખનોમાં જાતીય વૃત્તિને લગતી વિગતો અહીં ટાળવામાં આવી છે; હા, અહીં વચ્ચે વચ્ચે એના ઉલ્લેખો આવે છે; ઘોડાઓનાં સંવનન, નાની ઉંમરે વેશ્યાઓને ત્યાં જઈ ચઢતા કેટલાક કિશોરો, નાની વયમાં લગ્ન કરતા છોકરાઓના અનુભવો - પણ આ બધાં આલેખન અત્યંત સંયમિત સૂરમાં કરવામાં આવ્યાં છે. માત્ર આ જ વિગતો શા માટે, બીજી અનેક વિગતો, વ્યક્તિઓ કે ઘટનાઓ વિશેની વિગતોની વાત કરતી વખતે રવિશંકર રાવળની અભિવ્યક્તિમાં ભાગ્યે જ આક્રોશ, હિંસકતા જોવા મળે છે. કોઈ વ્યક્તિથી દુભાયા હોય ત્યારે પણ એની સામે ભાગ્યે જ રોષ પ્રગટ કર્યો છે. આનો અર્થ એવો નથી કે તેઓ સાવ સમાધાનકારી વલણ અપનાવીને જીવન જીવવામાં માને છે. ન્હાનાલાલ કવિની જોહુકમી જગજાહેર છે, એ વિશે લખતી વેળાએ તેમની અભિવ્યક્તિ આ રીતે નારાજગી પ્રગટ કરે છે. 'મહુલીકર અને ચંદુલાલ કવિનું કાસદું કરતા રહ્યા.' જ્યાં સુધી વેઠી શકાય છે ત્યાં સુધી ન્હાનાલાલને વેઠી લે છે પણ છેવટે ચિઠ્ઠી લખીને જણાવી દે છે : 'કવિશ્રી, આપ આપની રીતે કામ કરો, હવે પછી આપણે કદી સાથે નહિ મળીએ.' (૩૫૦) આ દ્વારા બંનેનાં વ્યક્તિત્વ સૂચવાઈ જાય છે. કેટલાંક આત્મચરિત્રોમાં લેખક પોતાને મહાન બનાવવા માટે બીજી વ્યક્તિઓને ઉતારી પાડતા હોય છે; અહીં ક્યાંય એવો પ્રયત્ન જોવા નહિ મળે. ઊલટ, જે વ્યક્તિઓએ એમના ઘડતરમાં ફાળો આપ્યો એની સ્વીકૃતિ તો છે જ, સાથે સાથે જે વ્યક્તિઓના ગુણ તેમને હૈયે વસી ગયા હતા, 'મારી સંસ્કારસૃષ્ટિ ઘણી સમૃદ્ધ કરનારા' તરીકે ઓળખાવીને તેમની કદર તો કરી જ છે. બ્રાહ્મણ સંસ્કાર હોવા છતાં તેઓ એટલું તો જોઈ શક્યા હતા કે ધર્મના ધજાગરાને કારણે પાર વિનાની મુશ્કેલીઓ પડતી હતી; પુરોહિતોએ સમાજજીવનની બરબાદી નોતરી હતી, જ્ઞાતિપ્રથાએ ભારે અનિષ્ટો જન્માવ્યાં હતાં. કુરિવાજોએ પ્રજાનું હીર ચૂસી લીધું હોવા છતાં એ બધાંની સામે લડનારા બહુ ઓછા.

આ આત્મચરિત્રમાં નામી વ્યક્તિઓની સાથે કેટલીય અનામી વ્યક્તિઓ વિશેના નિર્દેશો જોવા મળશે, પંડિત નથુરામ શર્માને તો નાનાભાઈ ભટ્ટે પોતાના 'ઘડતર અને ચણતર'માં સારી રીતે આલેખ્યા છે; રવિશંકર રાવળે આજે વિસ્મૃત થઈ ગયેલા કેટલાય લોકોને અહીં સ્થાન આપ્યું છે. દા.ત.૧૯૦૫ની કોંગ્રેસની મહાસભામાં કેશવલાલ મહેતા નામના વિવિંગ માસ્તરે મિલઉદ્યોગની તાલીમ ભારતીય યુવાનોને આપવાની તૈયારી સામે ચાલીને બતાવી હતી; એના

પ્રતિભાવરૂપે કેટલાય ભારતીય યુવાનોએ એ તાલીમ લીધી હતી. રવિશંકર રાવળને મુંબઈની જે.જે.સ્કૂલે ભલે કળાશિક્ષણના ઉચ્ચ કોટિના પાઠ ન શીખવાડ્યા પણ બીજી બાજુ એ તાલીમ દરમિયાન અને ત્યાર પછીના વસવાટ વખતે કેટલીક વ્યક્તિઓનો ભેટો કરાવી આપ્યો, એમાં એક ખૂબ જ નોંધપાત્ર વ્યક્તિ હતી હાજી મહમ્મદ અલારખિયા શિવજી. આત્મકથા અવારનવાર જીવનચરિત્રાત્મક બનતી હોય છે, સાથે સામાજિક દસ્તાવેજ પણ તે પૂરો પાડે છે. એ સમયે તો સાહિત્ય કે ચિત્રકૃતિઓ દુર્લભ હતાં, પણ આ માણસ પાસે અદ્‌ભુત ખજાનો હતો : 'મારી પાસે હાલના યુરોપીય ચિત્રકારોનો તેમ જ સાહિત્યનો મોટો સંગ્રહ છે. આપણા ગુજરાતી સાક્ષરો શું-શાંની ચર્ચામાંથી ને હ્રસ્વ-દીર્ઘની ફરિયાદોમાંથી ઊંચા આવતા નથી. દુનિયામાં ઘણું બની રહ્યું છે તેની તેમને જાણ નથી. હું ગુજરાતીમાં અંગ્રેજી 'સ્ટ્રેન્ડ' અને 'પીઅર્સન' જેવું માસિક કાઢવાની તૈયારીમાં છું.' (૨૧૮) આ સામયિકની પૂર્વતૈયારી રવિશંકર રાવળને આંજી દે છે. 'અત્યાર સુધી કોઈ માસિકે વાર્તાચિત્રો કે કવિતાચિત્રો તેમ જ લેખકનાં પ્રતિરૂપો આપવાનો વિચાર પણ કર્યો નહોતો.' (૨૧૮) હાજી મહમ્મદની સૌથી મોટી શક્તિ 'સૌને કઈ રીતે એકત્ર કરવા કે તેમની પાસેથી કામ લેવું-' એ હતી. વીસમી સદી' સામયિકને માટે હાજીમહમ્મદ જે બધી તૈયારીઓ કરતા હતા એમાંથી રવિશંકર રાવળને ખૂબ જ શીખવા મળ્યું અને એ કેળવણીનો ઉપયોગ તેમણે 'કુમાર' માસિક માટે કર્યો. હાજી મહમ્મદને તારાપોરવાળા અને શાપુરજી ભેદવાર જેવા પ્રથમ પંક્તિના તસ્વીરકારોનો પ્રત્યક્ષ પરિચય હતો અને એનો લાભ રવિશંકર રાવળનેય અપાવ્યો - શાપુરજી તો 'યુરોપ અને વિશ્વના અન્ય દેશોમાંથી ૪૨ જેટલા ચંદ્રકો 'મેળવનાર અને ૧૮૯૧માં લિવરપૂલમાં દુનિયાના શ્રેષ્ઠ ફોટોગ્રાફરની ૪૩૦૦ જેટલી કૃતિઓનું પ્રદર્શન યોજાયું હતું તેમાં સર્વોત્તમ તસવીરકારનો એવોર્ડ મેળવનાર હતા. રવિશંકર રાવળમાં જે ગુણ કેળવાતો જતો હતો તે સામી વ્યક્તિની કદર - 'હાજી મહમ્મદના સમાગમે મારા કલાવિકાસને માટે એક નવીન દ્વાર ખુલ્લું કરી આપ્યું.' (૨૩૧) અવારનવાર આપણને સ્પર્શી જાય છે. વળી, આ સમયની નાની નાની વિગતોને તેમણે ઝડપી છે. પોતાની કીર્તિગાથા રજૂ કરવાનો લોભ તેમનામાં ક્યારેય પ્રવેશ્યો ન હતો, આને કારણે તેઓ પોતાના સમયનું ચિત્ર ખૂબ જ તટસ્થતાથી આપી શક્યા છે. મુંબઈની ગાનારી પણ 'વીસમી સદી'ની આતુરતાથી રાહ જુએ એ હકીકત પણ રવિશંકરને રોમાંચિત કરી મૂકે છે અને એનું ગાયન સાંભળ્યા પછી તો - 'ભારતીય કલાપ્રદેશમાં મારી તો હજી ચાંચ પણ બૂડી નહોતી, ત્યાં આ યુગમાં તેની આવી પરંપરા સાચવનાર સંગીત-સેવિકાના મુખભાવો પરથી હું મનમાં એના પાઠ ઉતારવા લાગ્યો. નાયક-નાયિકાના ભાવો અને સ્વરૂપો ઉપર તો મોટાં પ્રકરણો રચાયાં છે, પણ એને પ્રત્યક્ષ કરાવનાર આ કળા આગળ મારું શાળાનું શિક્ષણ એકડા જેવું લાગ્યું.' (૨૩૩) આની સાથે સાથે જે કોઈ ખીલતી પ્રતિભા જોવા મળે તેને યોગ્ય વર્તુળમાં મૂકી આપવાની આરત પણ પ્રશંસનીય ગણાય. રવિશંકર રાવળ એટલા જ માટે બચુભાઈ રાવતથી પ્રભાવિત થઈને તેમનો ભેટો હાજી મહમ્મદને કરાવે છે.

આ આત્મકથામાંથી આપણને એ પણ જાણવા મળે છે કે ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના

સંમેલનમાં (છઠ્ઠા સંમેલનની અહીં વાત છે) કળાકારીગરીનું પ્રદર્શન ભરવામાં આવ્યું હતું. એમાં સાંકળ, બાજઠ, ચાકળા, તોરણ, મોતીકામ, કોતરણીવાળું કાષ્ઠકામ આ બધા નમૂના ઉપરાંત ચિત્રકૃતિઓ પ્રદર્શિત થયાં હતાં. આ એક ઉત્તમ પરંપરા પાછળથી પરિષદનાં સંમેલનોમાંથી લુપ્ત થઈ ગઈ. પરિણામે પ્રજા દૃશ્યગોચર કળાથી થોડી દૂર ને દૂર થતી ચાલી. એક બીજી વિગત પણ અહીં યાદ રાખવા જેવી છે. અર્વાચીન સૌન્દર્યશાસ્ત્રે કળા અને કારીગરી વચ્ચે ભેદ પોતાની સગવડ માટે પાડ્યો પણ એ કસબકારીગરીમાં રહેલા સૌન્દર્યનો પ્રભાવ પહેલા તબક્કે પ્રજા ઉપર પડતો હોય છે, કળાકૃતિઓ માટેની રુચિ આ પહેલા તબક્કાને આધારે ઘડાતી હોય છે. એટલે રવિશંકર રાવળ લોકોના ઘરોમાં એવી કલાકારીગરીની ચીજવસ્તુઓનું પણ પ્રદર્શન ભરવા માગતા હતા અને ભાવનગરનાં ઘરોમાંથી ઘણી બધી વસ્તુઓ મેળવી પણ ખરી. વાલજી કંસારાની મદદથી જૂની મૂર્તિઓ, વાસણો એકઠાં કરી શક્યા હતા. જો યુનિવર્સિટીના શિક્ષિત જનો પ્રશિષ્ટ ભારતીય કળા પ્રત્યે જ ઉપેક્ષા સેવતા હોય તો તો લોકકળાાો કે કસબહુન્નર પ્રત્યે ઉપેક્ષા સેવે એમાં અચરજ હોઈ જ ન શકે. એટલે રવિશંકર રાવળ સચ્ચાઈભરી ભાવુકતાથી ફરિયાદ કરતાં લખે છે : 'વિદ્વાનો, સ્કૂલો, કૉલેજો અને લાયબ્રેરીઓમાં પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય અને શિસ્ત એટલાં સામાન્ય અને પ્રબળ હતાં કે કોઈ દેશમાં પડેલી હજારો વર્ષની પરંપરાગત કળાનાં ઉત્તમ સ્થળો અને નમૂનાઓની પરીક્ષા કે કદર સુધ્ધાં કરવાની તાકાત નહોતી. ટોપી-સાહેબોનું જેને પ્રમાણ ન હોય તે બધી રચનાઓને ગામઠી કે અણઘડ માનવાની ત્યારે પ્રથા પડી હતી.' (૩૭૩)

એક બાજુ રવિશંકર રાવળ આવી લોકકળાઓને ઉત્તેજન આપે છે તો બીજી બાજુ ભારતીય ચિત્રકળાને પણ પરંપરાગત માન્યતાઓમાંથી મુક્ત કરવા ચાહે છે : 'પણ હજી ચિત્રકારો પરત્વે લોકો તો તેઓ ધાર્મિક ચિત્રો કરે તેમાં જ તેમની સાર્થકતા માનતા. એ જડ માન્યતામાંથી મુક્ત કરીને તેમને હું રોજિંદા જીવન, લોકજીવન કે વાસ્તવિક ઇતિહાસના નિરૂપણ તરફ વાળવા માંડ્યો હતો.' (૩૫૮) આ ઉપરાંત તેઓ કળાવિભાવનાના સંદર્ભે માને છે કે 'કર્મકૌશલ (ટેકનિક) એ કળાનું સાધન ખરું, પણ અંતિમ ધ્યેય તો ભાવદર્શન હોઈ શકે.' (૧૫૨) આ માન્યતાને સુસંગત રહીને પાછળથી 'વીસમી સદી' સામયિકની નિયમિત વાચક અને ટપાલમાં વિલંબ થાય તો આકળવિકળ થઈ જનારી એક ગાનારીના મધુર કંઠને માણ્યા પછી લખે છે : 'નાયક-નાયિકાના ભાવો અને સ્વરૂપો ઉપર તો મોટાં પ્રકરણો રચાયાં છે પણ એને પ્રત્યક્ષ કરાવનાર આ કળા આગળ મારું શાળાનું શિક્ષણ એકડા જેવું લાગ્યું.' (૨૩૩)

ગુજરાતમાં નામી-અનામી કળાકારો, નાટ્યકારો, સાહિત્યકારો વિશેની ઘણી બધી વિગતો અહીં રવિશંકર રાવળે નોંધી છે. આ બધી નોંધ પાછળનો ઉદ્દેશ માહિતી સંપડાવવાનો તો છે જ, સાથે સાથે તેમના પરિચયમાં આવેલી ગણનાપાત્ર વ્યક્તિઓનાં ઉજ્જવળ પાસાંની જાણ કરવાનોય છે. ગુજરાતમાં જે સાહિત્યિક પત્રકારત્વ વિકસ્યું, જે દેશી રંગભૂમિ પાંગરી – એને વિશેની પ્રમાણભૂત માહિતી આપણને આ પૃષ્ઠોમાંથી મળી રહેશે; ખાસ કરીને તો

એતદ્

ભારતભરમાં અભૂતપૂર્વ એવા 'કુમાર' સામયિકના વિચાર, આયોજન, પૂર્વતૈયારી વિશે વાંચીને આજે પણ આપણને એ માટે અચરજ અને આદર થાય છે. અમદાવાદમાં કળાની કદર કરનાર બહુ ઓછી વ્યક્તિઓ હતી, 'બિલ્વમંગલ' ચિત્રને સુવર્ણચંદ્રક મળ્યો હોવા છતાં એને કોઈએ ખરીદ્યું ન હતું : છતાં રવિશંકર રાવળ અમદાવાદમાં લોકોના સહકાર વિના 'કલાકેન્દ્ર'ની અને ૧૯૨૩ના ઑક્ટોબરમાં કુમાર કાર્યાલયની સ્થાપના કરે છે; વળી, આટલી મોટી પહેલ (ભાગ્યે જ કોઈ સામયિકે આટલા મોટા પાયા પર તૈયારી કરી હશે) કરવા છતાં આ પૃષ્ઠોમાં રવિશંકર રાવળ માહિતીની ભૂમિકાએ જ એનું આલેખન કરે છે, એની કશી તારસ્વરે અભિવ્યક્તિ નથી. થોડા ભાવુક બનીને પહેલા અંકમાં કુમાર દ્વારા શું કરવા માગે છે એનો ખ્યાલ આપવામાં આવ્યો છે :

'...આપણું પ્રાચીન ગૌરવ, ઋષિવરોનાં આત્મદર્શનો, આપણી સંસ્કૃતિનો પ્રભાવ, સંતોની પ્રાણ પોષતી પ્રસાદીઓ, કલાની રસભરી પ્રેરક કલાકૃતિઓ, કુદરતની ભવ્ય લીલા, વિશ્વની ચમત્કૃતિઓ, નવી દુનિયાની વૈજ્ઞાનિક અજાયબીઓ, હુન્નર ઉદ્યોગના નુસખાઓ અને વિનોદવાનીઓ, આ સૌ શોધી સંઘરી કે માગી આણીને પણ સુંદર નિર્દોષ સ્વરૂપમાં આપવું એ અમારો સંકલ્પ છે. આટલો ભારે સંકલ્પ પૂરો કરવા, પૂરાં સાધન-શક્તિ અમારી પાસે નહિ હોય, પણ જેમને સાધન કરતાં યોજના પ્રિય છે, યોજના કરતાં હેતુ ઇષ્ટ છે, એવાં સંસ્કારી ચિત્ત અમારી તરફ સહાનુભૂતિની નજરે જોશે એવી આશા છે.' (૩૪૮)

રવિશંકર રાવળ માત્ર પોતાની આવી સિદ્ધિઓથી સંતુષ્ટ થઈને બેસી રહે એવા ન હતા એટલે હંમેશાં ભારતનાં અને જગતભરનાં ઉત્તમ સામયિકોને સામે રાખીને ચાલતા હતા. તેમાં જો કોઈ બીજું સામયિક ચઢિયાતું જોવા મળે તો તેની કદર પણ કરી જાણતા. તેમની દૃષ્ટિએ અર્ધેન્દ્રકુમાર ગાંગુલીએ કલકત્તાથી શરૂ કરેલું 'રૂપમ્' ત્રૈમાસિક એશિયાભરનું શ્રેષ્ઠ કળાસામયિક હતું.

આ અને આવી ઘણી વિગતોથી સમૃદ્ધ થયેલો ગ્રંથ અનેક રીતે આવકાર્ય હોવા છતાં એમાં પાર વિનાની ભૂલો છે. આટલા બધા મુદ્રણદોષો કોઈ રીતે ક્ષમ્ય નથી, એવો વહેમ જાય છે કે આનું અંતિમ પ્રૂફવાચન કોઈએ કર્યું જ નથી ! મુખપૃષ્ઠથી માંડીને છેલ્લા પૃષ્ઠ સુધી ભૂલો જ ભૂલો ! રેખાંકનોની વિગતોમાં પણ એવી જ રીતે ગોટાળા કરવામાં આવ્યા છે. મુખપૃષ્ઠ પર રવિશંકર રાવળની ઉત્તમ કૃતિ ('મુંજાલ' જેવી) મૂકવામાં આવી હોત તો વધુ યોગ્ય લેખાત. આ સંદર્ભમાં એક બાબત પર ધ્યાન દોરવું અસ્થાને નહીં ગણાય. ઝવેરચંદ મેઘાણી સંપાદિત 'રઢિયાળી રાત'ની છેલ્લી આવૃત્તિમાં અસંખ્ય ભૂલો મેઘાણી પરિવારને ખૂંચી એટલે એની નવી સંશોધિત આવૃત્તિ તૈયાર કરીને જૂની પ્રતના બદલામાં નવી પ્રત નિઃશુલ્ક આપીને એક આદર્શ દાખલો બેસાડ્યો છે; રવિશંકરની આત્મકથાની નવી આવૃત્તિ પ્રગટ કરીને આ નવી પ્રથાનું અનુકરણ આના પ્રકાશકોએ કરવું જોઈએ.આમ છતાં 'ગુજરાતમાં કલાનાં પગરણ' ગ્રંથ પ્રત્યેક સાહિત્યપ્રેમી કલાપ્રેમીએ વસાવવા જેવો છે એમાં કોઈ શંકા નથી.

રેષાએ રેષાએ ભરી જ્ઞાનઝંખા : સિલાસ પટેલિયા

(ભૃગુરાય અંજારિયાના પત્રો, સં. જયંત કોઠારી, સુધા અંજારિયા, પ્રકાશક : ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ૧૯૯૭, ડિમાઈ સાઈઝ, પૃ.૩૬૪, મૂલ્ય રૂ.૧૫૦/-)

'રેપાએ રેપાએ ભરી જ્ઞાનઝંખા' ભૃગુરાય અંજારિયાના પત્રોના સંકલનનો ગ્રંથ છે. સાથે સાથે ભૃગુરાયના વિશિષ્ટ વ્યક્તિત્વનો પરિચય કરાવતા ત્રણ લેખો વિભાગ-૧માં છે. અનુક્રમે સુધા અંજારિયા, રમણલાલ શાહ અને જયંત કોઠારીના આ લેખો છે; જેમાં ભૃગુરાયની વિદ્યાવ્યાસંગ વ્યક્તિમત્તાનો અને હૂંફાળા આંતર વ્યક્તિત્વનો પરિચય સાંપડે છે. વિભાગ-૩માં ભૃગુરાય રચિત કાવ્યો અને નિબંધ છે જેમાંથી પસાર થતા સહજ અનુભવ થાય છે કે જો એમણે નિબંધસ્વરૂપ સાથે એમની સર્જકતાને સંયોજી હોત તો અવશ્ય સુંદર નિબંધો રચી શક્યા હોત, કાવ્યોમાં પણ એમની નિજી મુદ્રાનો અનુભવ થાય છે.ભૃગુરાયનું ભીતર એમનાં કાવ્યોમાં સંયત અને સ્વસ્થ સૂર બનીને ગુંથાયું છે. કાન્તનાં કાવ્યોની યાદ અપાવે એવી કાવ્યબાની અહીં છે છતાં કાન્તની અસર હેઠળ એ રચાયાં છે એમ કહી શકાશે નહીં. એમના આ સર્જનનો વિભાગ નાનો છે પણ સંતર્પક છે. વિભાગ-૨માં આ ગ્રંથનો સૌથી મોટો ભાગ છે. જુદા જુદા સમયે, જુદા જુદા પ્રસંગોએ, જુદાં જુદાં નિમિત્તોએ લખાયેલા પત્રો આ વિભાગમાં છે. એમાં કેવળ સાહિત્યક્ષેત્રના જ માણસો નથી બલ્કે વિવિધ ક્ષેત્રના છે. એ રીતે જોઈએ તો જીવનના વિશાળ પરિપ્રેક્ષ્યને જોવાનું વલણ અહીં છે. આમ છતાં એમ કહી શકાય કે આ પત્રોમાં સૌથી વધારે જો કશાની ચર્ચા થઈ હોય તો તે છે સાહિત્ય અને શબ્દની. જુદી જુદી રીતે એ ચર્ચા આવે છે- ક્યારેક સંશોધન સંદર્ભે, ક્યારેક વ્યુત્પત્તિની ચર્ચા સંદર્ભે, ક્યારેક ભાષા, સમાજ અને સંસ્કૃતિ સંદર્ભે; આમ, વિવિધ સ્તરે આ ચર્ચા ચાલે છે.

ભૃગુરાયના આ પત્રોમાં પ્રગટ થયેલા વિવેચનાત્મક અભિપ્રાયો નોંધપાત્ર છે. મુકુન્દરાય પારાશર્યનું પુસ્તક 'અનુબાબાની વાતો' વાંચી કહે છે :'ઘરમાં ખાસ સાચવીએ એવું વિરલ, અસાધારણ આકર્ષણ' જન્માવે એવું આ પુસ્તક નથી.' સમકાલીન કવિઓ વિશે લખતાં કહે છે 'રાજેન્દ્રનો શબ્દમોહ કૃત્રિમ છે', 'મણિયારની કોઈ કોઈ કવિતા બ્રેક અને હેન્ડલ વિનાની સાઈકલ બની જાય છે.' (પૃ.૨૫૧) પ્રહ્લાદ પારેખની કવિતા પર મુગ્ધ થઈ જનાર આ જ ભૃગુરાય, એમની કેટલીક રચનાઓને 'નિર્બળ જોડકણાં' જેવી પણ ગણે છે. રમણલાલ જોશી પરના પત્રોમાં 'પ્રિયકાન્ત મણિયાર', 'પ્રબોધ પંડિત' આદિ વિશેની પુસ્તિકાઓથી પોતે કેવી રીતે પ્રભાવિત થયા છે એની વાત છે તો આ ગ્રંથશ્રેણી હેઠળ પ્રગટ થયેલી નબળી પુસ્તિકાની પણ ટીકા કરી છે. રા.વિ.પાઠકનો 'નિત્યનો આચાર' ચોપડી વાંચી, એ વિશે

પત્ર લખતાં એમને આત્મકથા લખવાનું પણ સૂચવે છે. આ સૂચનમાં પ્રચ્છન્નપણે એમનો ઇતિહાસબોધ પ્રતિબિંબિત થાય છે, લખે છે :'આ પ્રમાણે સમસ્ત રચના વિશેના તમારા ખ્યાલો રજૂ કરે એવી આત્મકથા માટે તમે આજથી જ નોંધો શરૂ કરી દ્યો એવી મારી વિનંતી છે. એ તૈયાર થઈ રહેશે ત્યારે જ એના પ્રકાશમાં, તમે સાહિત્યજીવનમાં શરૂઆત કરી ત્યારે, એ વખતની અમુક રુચિઓ, વહેણો, કર્તાને અને કૃતિઓને અમુક જ રીતે જોવાનું, સ્વીકારવાનું કે તરછોડવાનું શા માટે પસંદ કર્યું એ કહેવું તમને ફાવશે... ××× ફાવશે અને છેલ્લાં એટલાં વરસોનાં સાહિત્યનો એક રીતે એ ઇતિહાસ પણ બને.' (પૃ.૨૬) ભૃગુરાયનું આ દૃષ્ટિબિંદુ સાહિત્યના ઇતિહાસની રચનાં માટે કેટલું મૂલ્યવાન છે ! આ એક આગવો અભિગમ છે.

ભૃગુરાયની સંશોધકદૃષ્ટિ નાના મુદ્દાઓમાં પણ અનુભવવા મળે છે. જેમકે, બ.ક.ઠાકોર પરના પત્રમાં કાન્તના 'વત્સલનાં નયનો'માં 'સારસ' શબ્દનો ઉચિત અર્થ કયો અને કેમ એની ચર્ચા છેડી છે. અખાકૃત 'અનુભવબિંદુ'ના સંપાદક ભૂપેન્દ્ર ત્રિવેદીને આવી સરસ આવૃત્તિ માટે બિરદાવે છે પણ સાથે સાથે 'અનુભવબિંદુ'ની શક્ય તેટલી પ્રતો જોઈ જવાની હતી એવો આગ્રહ પ્રગટ કરે જ છે. ઝટ રીઝી જતા નથી. એમની સંશોધક લેખેની ઝીણી ચીવટનું દ્યોતક રૂપ આ દૃષ્ટાંત છે. કાન્તનાં કાવ્યો વિશેની ચર્ચામાં આપણને મૂળ લગી જઈ શોધન કરવાની ઝંખા દેખાય છે. રા.વિ.પાઠક પરના પત્રોમાં પણ આ વલણ છે.

ભૃગુરાયના આ પત્રોમાં 'શબ્દવિચાર' જુદી જુદી રીતે આવે છે. શબ્દનું ઉચ્ચારણ અને બોલીમાં એ કઈ રીતે વપરાય છે આદિ અંગેની ચર્ચા તેઓ કાન્તનાં કાવ્યો સંદર્ભે બ.ક.ઠાકોર પરના પત્રોમાં કરે છે. 'જોઈએ' શબ્દની ચર્ચા આનું ઉદાહરણ છે. મોહન પરીખ પરના પત્રમાં 'નહીં' અને 'નહિ', 'વિશે' અને 'વિષે' શબ્દો અંગે એમણે ઝીણી ચર્ચા કરી છે. એ આખો પત્ર રસિકોએ જોઈ જવા જેવો છે. એમાં એમની ઊંડી સૂઝ છે. સંસ્કૃત, તદ્ભવ અને પછી છેક બોલીના સ્તરે એનો પ્રયોગ કેવો થાય છે, એ તેઓ છણે છે. 'આનેત્ર' 'ગુંજરિત' જેવા શબ્દોની ચર્ચા પણ મોહન પરીખ પરના આ પત્રોમાં છે. એમની શબ્દવિચારણા વ્યુત્પત્તિ લગી પણ જાય છે. સુંદરજી બેટાઈ પરના પત્રમાં આ બાબત છે. દેસાઈ, બનેવી, રાજવી, દળવી વગેરેનું મૂળ દર્શાવી એના છેડે 'વી' કેવી રીતે આવે છે એની ચર્ચા કરી છે. હરિવલ્લભ ભાયાણીના પત્રોમાં પણ આવી ચર્ચા મળે છે. નગીનદાસ પરનો આખો પત્ર 'જોડણીકોશ' વિશેનો છે. એમાં એમનું આગવું દૃષ્ટિબિંદુ છે.

રામનારાયણ પાઠક અને હરિવલ્લભ ભાયાણી પરના પત્રોમાં છંદ વિશેની ઝીણી ચર્ચા પણ છે. આ બધામાંથી સંશોધક અને વિવેચક તથા કાવ્યશાસ્ત્રમરમી એવા ભૃગુરાય આપણને મળે છે જે ભલે આવી અને આટલી ઊંડી ચર્ચા છેડતા હોય છતાં ક્યાંય શુષ્ક લાગતા નથી. કારણ કે એમાં કેવળ જ્ઞાનઝંખા છે.

વિવેચક - સંશોધક તરીકે ભૃગુરાય સ્વયંસ્પષ્ટ છે, ઊંડા અભ્યાસી છે, તેથી નિર્ભીકપણે બધું જ કહી શકે છે. એમાં એમની વસ્તુલક્ષી અને પારદર્શી વ્યક્તિમત્તા પ્રગટ થતી અનુભવવા

મળે છે. વિદ્યાસભાના પ્રકાશનમાં થયેલા ગોટાળાની વાત જયંત કોઠારી પરના એક પત્રમાં છે. એમાં લખે છે : 'આને હું એદીપણું કહું છું, અહી રસિકભાઈ નહિ પણ ઉમાશકર જવાબદાર હોય. મથાળા નીચે શું લખ્યું છે એ ન જોવાનુ પરિણામ.' (પૃ.૧૪૩) જ.કો. પરના એક પત્રમાં લખે છે : 'ઉપહાર' એ કદી Scholar ન બની શકે એવાનું સંપાદન છે, અને મારા લેખમાં પણ ત્યાં ગંભીર મુશ્કેલીઓ છે અને અનિરુદ્ધમાં, તીક્ષ્ણ સાહિત્યરસિકને ખરે ટાણે રિક્તતા જોવા મળે પણ ખરી, છતાં, એનામાં ઘણું છે, જે પેલામાં નથી - ભાયાણીના પૂરા આશીર્વાદ છતાં. (પૃ.૧૪૫) કાન્ત પ્રત્યેનો એમનો ઊંડો અનુરાગ એમને આમ કહેવા પ્રેરે છે. એમાં આક્રોશ પણ પ્રગટ થઈ ગયો છે. જ.કો. પરના એક પત્રમાં લખે છે : 'પ્રબોધ-ભાયાણીની પણ બોલીચર્ચા ખૂબ જ નિર્બળ છે.' (પૃ.૧૫૩) ભાષાવિજ્ઞાનના આ બંને અધિકારી અભ્યાસીઓ માટે જવાબદારીભેર ભૃગુરાય જ ટીકા કરી શકે. પ્રમોદકુમાર પટેલ પરના એક પત્રમાં રમણભાઈ નીલકઠ વિશે લખે છે : 'એકંદરે તેમના વિવેચનમાં સાચા રસાસ્વાદનો પાયો નથી. તેથી તે બહુ નિર્બળ છે....' (પૃ.૧૭૭) એમને રમણભાઈની 'કવિતાસમજ' પણ કાચી લાગી છે, છેકથી. ભાષાવિચારક તરીકે પણ 'ઝાંખા' લાગ્યા છે. પ્રહ્લાદ પારેખ પરના પત્રમાં 'બારીબહાર' કાવ્યસંગ્રહ વિશે લખે છે : '....રસાન્ધ પ્રોફેસરોએ અઢાર વરસ સુધી આ વિદ્યાર્થીઓને માટે ઉત્તમ એવી કૃતિને અરણ્યમાં રાખી.' (પૃ.૧૮૧) અભ્યાસક્રમો અને અભ્યાસસમિતિના અધિષ્ઠાતા તરીકે આપણા વિદ્યાર્થીકાળમાં કૃષ્ણલાલ ઝવેરી નામનો મહામોટો ડામચિયો હોય, અને નરસિંહરાવે એના મહેરબાનીના ટુકડાની રાહ જોવાની હોય - એ કેવો વિપર્યય હતો ! પણ આ જગ્યાએ, તે પછી નાનામોટા ડામચિયા જ આવી શકે, એવું તંત્ર દેખાયું છે.' (પૃ.૨૮૪) એમની આ વાણીમાં એ સમયની પરિસ્થિતિ અંગે રોષ - અસંતોષ છે. એમની વેદના પણ અહીં પ્રગટ થઈ છે. એમની આ નિર્ભીક વાણી આજે પણ એટલી જ પ્રસ્તુત છે.

ભૃગુરાયનું હૃદય વિશાળ છે. માનવતાવાદી દૃષ્ટિકોણથી અને એક બૌદ્ધિક નાગરિક તરીકે તેઓ ઘણા પ્રશ્નો જુએ છે, સમજે છે અને જાહેરમાં એ રજૂ કરે છે. જેમકે ૧૯૪૭માં ગૃહખાતાના પ્રધાન સરદાર વલ્લભભાઈ પટેલને લખેલો પત્ર. આમાં, જૂનાગઢમાં લોકમત વિશે એમણે જે તર્કપૂત દલીલો કરીને સરદાર પટેલ સમક્ષ પોતાની વાત મૂકી છે, એ એમના એક અલગ - અનોખા વ્યક્તિત્વનો પરિચય કરાવે છે. એ જ રીતે ગુજરાતના મુખ્ય પ્રધાન બળવંતરાય મહેતાને ૧૬-૩-૬૪ના રોજ એક પત્ર લખ્યો હતો, જે ગુજરાતના વિદ્વાન પ્રબોધ પંડિત ગુજરાત યુનિવર્સિટીમાંથી ડેક્કનમાં જોડાવાના છે એવું સાંભળતા લખાયો હતો. આમાં ગુજરાતનો આવો એક વિરલ વિદ્યાપુરુષ, વિશેષતઃ ભાષાવિજ્ઞાની ગુજરાત બહાર જાય તેથી ગુજરાતી સાહિત્યને કેવી ખોટ પડશે એ અંગેની એમની ચિંતા પ્રગટ થઈ છે. આમ, આવા જાહેરજીવન સાથે સંકળાયેલા મુદ્દાઓ પણ છે. આવા પત્રો એમના વ્યક્તિત્વના એક જુદા પાસાને ઉજાગર કરે છે.

સતત વિકસતા રહેવાની, જ્ઞાન પ્રાપ્ત કરતા રહેવાની એમની ઝંખના એમના પત્રોમાં પ્રગટ થઈ છે.' જયંત કોઠારી પરના એક પત્રમાં લખે છે : 'બાસઠમા વરસમાં સેંકડો નાની મોટી બાબતો ગઈ કાલ સુધી હું ન જાણતો હોઉં, અને આજે જાણતાંવેંત તેને સમજીને સુધારવાનું કૌતુક અનુભવતો હોઉં છું. આ પ્રક્રિયા ચાલે છે. અંગ્રેજી ઉચ્ચારણો માટે – એ માત્ર ઉચ્ચારણો નથી, એકમાત્ર, એ ભાષાની વાસ્તવિકતા છે, Phonetic સત્યતા છે. સમાધાન ન જ કરજો. વાચકો ભળતું જ સમજે એ ડર ન રાખશો. આપણું પુસ્તક ઉચ્ચ અભ્યાસનું છે, તેના વાચકો આજના કે આવતી કાલના અધ્યાપકો કે શિક્ષકો છે, સામાન્ય બજારુ વાચકો નથી. યુનિવર્સિટી પરિસરના છે. આજે જેટલું એ લોકો સ્પષ્ટ જાણે એટલું એના લાભમાં છે.' (પૃ.૧૩૨) જિજ્ઞાસુઓએ આખો પત્ર વાંચવા જેવો છે, લંબાણભયે અહીં એ લખવો શક્ય નથી. આમાં, એમને મન જ્ઞાન, સંશોધન, વિદ્યાકીયપ્રવૃત્તિ યા ગ્રંથ કેવી મહત્તા ધરાવે છે એની પ્રતીતિ થાય છે.

રામનારાયણ પાઠક પરના એક પત્રમાં એમના અંગત જીવનનો પરિચય મળે છે. કફોડી, આર્થિક સ્થિતિ અને અન્ય તકલીફો વચ્ચે ભણવાની એમની ઝંખના એમનામાં સંઘર્ષ જન્માવે છે, એનો એક આલેખ આ પત્રમાં છે. મુકુન્દરાય પારાશર્યના એક પત્રમાં ભૃગુરાય એક ગૃહસ્થની રીતે કુટુંબજીવનની કથા કહે છે. દૂરના સગાસંબંધીની વાત રજૂ કરે છે. માણસભૂખ્યા ભૃગુરાય, માનવસંબંધ પ્રત્યે કેવી નિસબત ધરાવતા હતા એનો અંદાજ આમાંથી મળે છે.

ભૃગુરાયના કિશોરવયના મિત્ર જન્મશંકર અંતાણી પરનો એમનો પત્ર એમના આંતર જગતમાં આપણને લઈ જાય છે. એમાં બચપણકાલીન સંસ્મરણો ઊઘડતાં આવ્યાં છે. જયંત કોઠારી પરનો પત્રક્રમ-૨, પણ આવો છે, એમાં પણ શાળાજીવનની સ્મરણકથાનો અંશ રજૂ થયો છે. ભૃગુરાયના સહાધ્યાયી મિત્ર મુકુન્દરાય પારાશર્ય પરના એક પત્રમાં પણ સૌરાષ્ટ્રના ભૂતકાળને એમણે ઉખેડ્યો છે જેની સાથે એમનું બચપણ જોડાયેલું છે. આ ત્રણેય પત્રો ભૃગુરાયના ભીતરને તો અભિવ્યક્ત કરે જ છે, સાથે સાથે આ પત્રોનું ગદ્ય, અભિવ્યક્તિની છટા અને વ્યક્તિત્વરંગનું સુંદર સંયોજન જોતાં પ્રતીત થાય છે કે ભૃગુરાયે જો લલિત નિબંધો રચ્યાં હોત તો ઉત્તમ લલિત નિબંધકાર થઈ શક્યા હોત એવી શક્યતા અહીં જોઈ શકાય છે.

પુસ્તકપ્રેમ, ગ્રંથ સાચવવાની ચિંતા, દુર્લભ ગ્રંથો સારી લાયબ્રેરીમાં સચવાયેલા રહે એ માટેના પ્રયાસો વગેરે બાબતો રસિકલાલ પરીખ પરના પત્રમાંથી સાંપડે છે. ગુ.વ.સો.ના સભ્ય શ્રી દુર્લભજી ભટ્ટ ગુજરી ગયા પછી એમની અંગત લાયબ્રેરીના ગ્રંથો સંદર્ભે આ પત્ર છે.

ઉમાશંકર જોશી પરના દીર્ઘ પત્રોમાં ભૃગુરાયની સમગ્ર વ્યક્તિમત્તા પ્રગટ થઈ છે. એમાં શાસ્ત્રીય ચર્ચા છે. છંદ, શબ્દવિચાર, વ્યુત્પત્તિ આદિ વિશે સાંગોપાંગ વિશદ છણાવટ છે. સાથે સાથે ઉમાશંકર પ્રત્યેનો સ્નેહ પણ છલકાય છે, તેથી આ પત્રો આ ગ્રંથમાં વિલક્ષણ ભાત ઊભી કરે છે, જેમાં ઊર્મિપ્રવણવાણી સાથે સાથે વિવેચનાત્મક - સંશોધનાત્મક દૃષ્ટિ એકરસ થઈ છે.

ભૃગુરાય અંજારિયાના આ પત્રોમાં ગદ્યની વિલક્ષણ મુદ્રાઓ નોંધપાત્ર છે. પત્રે પત્રે ગદ્યભાત બદલાય છે. એમના ભાવને એ બરાબર ઝીલે છે. જે તે સમયે એમની કેવી ઝીણી મનઃસ્થિતિઓ હશે એનો એક રસપ્રદ આલેખ આ ગદ્યમાં અંકિત થયો છે. જુદી જુદી મુદ્રામાં બેઠેલા, અભ્યાસમાં ખૂંપી ગયેલા; ક્યાંક ક્યાંક સકારણ દુભાયેલા - દુણાયેલા, અવઢવમાં પડી ગયેલા, રોષે ભરાયેલા, સાવ તટસ્થ બની ગયેલા એવા ભૃગુરાય આ ગદ્ય પોતમાંથી અનાયાસ પ્રગટ થઈ ઊઠે છે. દા.ત. : 'જોઉં છું કે આમાં પ્રશ્નોરાઓની - ના, બ્રાહ્મણસમાજની, સૌરાષ્ટ્રની - ના, ગુજરાતની - ના, સમગ્ર ૧૯મી સદી સુધીના ભારતીય ગ્રામસમાજની સંસ્કૃતિનું ભાવભીનું ચિત્ર છે. સત્તાશોખી, રાજાનો પગ પકડીને બીજા ઉપર દમ બજાવતા, તુંડમિજાજી, તુંબડીમાં કાંકરા જેવી બુદ્ધિ ધરાવતા, કહેવાતા નાગરગૃહસ્થોની શહેરી પ્રણાલીમાં હું ઊછર્યો હોવાથી, આમાંનું ઘણું મેં મારા નાનપણમાં જોયું - જાણ્યું નથી. એમ, પણ ખરું કે એવાં કુટુંબોમાંથી તારણ ન કરી શકું એવી અણસમજની ઉંમરે જ રહ્યો છું.' (પૃ.૨૧૭) આ પ્રલંબવાક્યગૂંફનમાં આરંભમાં નાટ્યાત્મકતા છે. ના, ના, નાનું આવર્તન એક મિજાજ પ્રગટ કરે છે. એ ક્રમશઃ રોષ - આક્રોશમાં પલટાતો જઈ વિરમે છે. એક રૂઢ થયેલી પરંપરા પ્રતિનો આવો આકરો પ્રતિભાવ આ ગદ્યભાતમાં બરાબર કંડારાઈ ગયો છે. વીગતપ્રચુર વર્ણન દ્વારા એક સ્થળ - કાળ - પરિસરનો લેન્ડસ્કેપ આંખ સમક્ષ રચી આપતું આ ચિત્ર જુઓ : 'લાખાજી રાજનું ગાંધીને માનપત્ર, પ્રજાપ્રતિનિધિ સભા, લાખાજી રાજ વગેરેનું ઓઘડશંકરથી અમુક સુધીનું ઉચ્ચ કોટિનું ક્રિકેટ જોયું છે, પોલો મેચ - રેસ - ઘોડદોડ. જ્યુબિલી બાગમાં કૉરોનેશન હોલમાં મેટ્રિકની પરીક્ષા આપી છે (પછી ધર્મેન્દ્ર ન હોવાથી શામળદાસ) બાગમાં પોયણાં - કમળ જોયાં છે. બહાર ફૂટપાથ પર અંગ્રેજોએ દુર્ગારામ, નવલરામ પંડિત(કે પંડ્યા ?), ભાનુસુખરામ, કૌશિકરામ, બ.ક.ઠા., નાનાલાલના સમયમાં ઉછેરેલા તુંગ લીમડાઓ ગણ્યા છે. 'xxx અંગ્રેજો, મડમડીઓ, ઍંગ્લો-ઇન્ડિયનો, ગોવાનીઝ ક્રિશ્ચનો જે લૅંગ લાયબ્રેરીમાં મંગાવે તે વાંચ્યું છે. બધા જ રજવાડાના રાજા - ઠાકોર - દરબારસાહેબો, દીવાનો કામદારોને જોયા છે. પણ સરવાળે હું મીંડું જ છું. એ રાજકોટથી દેશનિકાલ છું.' (પૃ.૧૨૧) અહીં ગદ્યબંધ એવો છે જે દૂરનો ને નજીકનો સમય, મનોગત સંદર્ભે ગુંથાયો છે. ઉમાશંકર જોશી (ત્રીજી ચૂંટણીઓ વિશે) અને સરદાર વ. પટેલ (જૂનાગઢમાં લોકમત વિશે) પરના પત્રોમાં ગદ્યનું રૂપ જુદું જ છે. આ બંને દીર્ઘ પત્રો છે. એમાં વસ્તુલક્ષી અભિગમ છે. ત્યાં તર્કપૂત દલીલો સાથે ઘડાતું આવતું ગદ્ય વિલક્ષણ છે. તો બળવંતરાય ઠાકોર પરનો પત્રક્રમ - ૧૩ પણ દીર્ઘ હોવા છતાં ત્યાં ગદ્યનું એક બીજું જ રૂપ યા ગદ્યરૂપો જોવાં મળે છે. ગુજરાતી સાહિત્ય, અધ્યાપકો, ગુજરાતી સાહિત્યનો ઇતિહાસ, ગુજરાતી વિવેચન વગેરે વિશેનાં ગમા-અણગમા, વાસ્તવસ્થિતિનિદર્શન, તારણો અને નિરીક્ષણો અહીં છે, (નામ સાથે ઉલ્લેખ છે ને ૧૯૪૭નો સમય છે) એથી અહીં ગદ્યની ડિઝાઈન પણ ભાવસંક્રમણ સંદર્ભે થતી રહે છે. એમના ગદ્યમાં વૈવિધ્ય છે. પ્રલંબ વાક્યો છે તો ટૂંકાં ટૂંકાં વાક્યો પણ છે. સૂત્રાત્મકતા

એતદ્

પણ મનભાવન છે, દા.ત. 'અમે ઘણું ખોયું હશે. તમે પણ ઘણાં રંગો જોયા.' (પૃ.૧૮૬) ભાવસ્થિતિ પ્રમાણે ગદ્યપોત કંતાતું - વણાતું આવે છે ને એમાં ભળે છે ભૃગુરાયના ભીતરનો ઉષ્માભીનો રંગ એથી એ હૃદયસ્પર્શી બની રહે છે. આ પત્રોના આવા અનેકરંગી ગદ્ય માટે તો અલગ લેખ જ કરવો પડે.

પોતીકી મુદ્રાથી અંકિત, વિશાળ વાંચનથી પરિમાર્જિત થયેલી દૃષ્ટિથી યુક્ત, તર્કપૂત દલીલો ને સાધકબાધક ચર્ચાથી મંડિત, આગવાં નિરીક્ષણો, તારણો અને દૃષ્ટિકોણને સ્થાપિત કરવા પ્રયત્ન કરતા છતાં વિનમ્રતાથી ખચિત, હૃદયની ઉષ્માથી ભર્યા ભર્યા એવા આ પત્રો ગુજરાતી પત્રસાહિત્યમાં અનેક રીતે નોધપાત્ર બની રહે છે.

એક શોધનિબંધ : મનીષા દવે

(*રાવજી પટેલ - જીવન અને સર્જન, મોહમ્મદ ઈસ્હાક શેખ, પાર્શ્વ પ્રકાશન, અમદાવાદ, પ્રથમ આવૃત્તિ, ૧૯૯૭*)

પીએચ.ડી. નિમિત્તે અનેક મહાનિબન્ધો લખાય છે, પરીક્ષકો દ્વારા તપાસાય છે, ડૉક્ટરેટ માટે તજ્જ્ઞો દ્વારા સ્વીકૃત થાય છે. સહૃદય પ્રકાશક મળી આવે તો છપાય પણ છે અને વિદ્વાન વિવેચકો દ્વારા સમીક્ષિત થયા પછી મનભર પ્રશસ્ત પણ થાય છે; પરન્તુ એમાં કેટલું સત્ય અને તથ્ય હોય છે તે ખરેખર અભ્યાસનો વિષય છે.

હમણાં જ આવો એક 'ડૉક્ટરલ થીસિસ્' વાંચવાનું ભાગ્ય પ્રાપ્ત થયું. પ્રસ્તુત થીસિસ્ આપણા એક 'ગજાદાર સર્જક' રાવજી પટેલના 'જીવન અને સર્જન' વિશે સંશોધનકર્તા મોહમ્મદ ઈસ્હાક શેખ રચે છે. તેમના કથનાનુસાર તેમને 'મહાનિબન્ધ લખવાની ચળ ઉપડી' અને એ મહાનિબન્ધ તેમના જ શબ્દોમાં કહીએ તો 'ટૂંકા કદનો સઘનસળંગ અભ્યાસ' છે, 'જે બધા (sic) પૂર્વપ્રયત્નોથી કઈ રીતે જુદો પડે ' (પાડવો)તેની (અ-ફલ) મથામણનો પરિપાક છે : કદાચ આ થીસિસ્ (એને 'થીસિસ્' કહેવાય કે કેમ એ પ્રશ્ન છે) વાંચતાં ઘણીબધી અસમ્બદ્ધતા, અસંગતિ અને અન્ય અનેક અલમ્ય ક્ષતિઓ નજરે ચઢે છે. આ થીસિસ કઈ રીતે સ્વીકૃત બન્યો તે પણ એક પ્રશ્ન જ છે.

'સંશોધન મોટા ભાગે ગાબડાં પાડવાની અને પૂરવાની પ્રવૃત્તિ છે એવું કેટલાક સંશોધકો અને માર્ગદર્શકો માને છે' એવું શ્રી કે.કા.શાસ્ત્રીએ મને એક વાર કહેલું, પણ આ પ્રવૃત્તિ આટલી બધી વ્યાપકપણે ફાલી હશે તે તો આ થીસિસ્ વાંચ્યા પછી જ સમજાયું.

સંશોધકે રાવજી પટેલના 'જીવન અને સર્જન' જેવા વ્યાપક વિષય વિશે ૧૧૩ પૃષ્ઠોમાં વ્રાત કરવા ચાહી છે અને 'રાવજી પટેલની સર્જકતા એના જીવન અને વ્યક્તિત્વ સાથે વણાઈને જીવન અને સર્જકતાનો કેવો જાદુ પ્રગટાવે છે' એવા અભ્યાસ સાથે પ્રસ્તુત થીસિસ્માં 'રાવજીની

સર્જકતા' અનેક ધ્રુવીય આવર્તનો વચ્ચે વર્તાય છે. સંશોધક તરીકે જે સજ્જતા અને અભ્યાસ કેળવાયાં હોવાં જોઈએ તેનો અભાવ અહીં ખટકે છે : એમનાં અસ્પષ્ટ વિધાનો વિભાવોને આકૃતિઓ દ્વારા સમજાવવાનો એમણે જે પ્રયાસ કર્યો છે તેને કારણે સમજણ વધુ ધૂંધળી અને વધુ અસ્પષ્ટ બને છે.

શોધકાર્ય માટે અંગ્રેજીમાં શબ્દ છે Re-search, search નહીં; અર્થાત્ સંશોધકે કંઈ નવું શોધવાનું નથી, પણ જે કંઈ સર્જાયેલું - શોધાયેલું છે તે પ્રાપ્ત સામગ્રીને તર્કબદ્ધ રીતે વ્યવસ્થિત રૂપે પોતાની સૂઝના આધારે દર્શાવવાનું હોય, અને તે જ શોધકનું ઉત્તરદાયિત્વ બને છે. પ્રાપ્ત સામગ્રીને માત્ર 'ક્વોટ' કરવાથી શોધકાર્ય પૂરું નથી થઈ જતું.

રાવજી જેવા સમર્થ અને લોકપ્રિય કવિનું સર્જન એના જીવનના પરિપ્રેક્ષ્યમાં મૂલવવાની ઊંચી ઉડાન ભરવાનું એમણે બેથી વધારે હંસોની પાંખોને સહારે તાક્યું છે, અને પરિણામે સમગ્ર થીસિસ્‌માં તેમની પોતાની કોઈ છાપ ઊભી થતી હોય એમ લાગતું નથી; બીજા દ્વારા જે કહેવાયું છે તેનું પુનર્કથન જ થયેલું જોવા મળે છે. એક સંશોધકમાં અનિવાર્યતયા અપેક્ષિત મૌલિકતા અથવા તો પ્રાપ્ત સન્દર્ભોનો સમુચિત વિનિયોગ અહીં ભાગ્યે જ જોવા મળે છે. જે છે તેનું બહુધા અવતરણોમાં અથવા તો અસમ્બદ્ધ વિગતોમાં જ સમાપન થઈ જાય છે.

અન્યો દ્વારા કરાયેલાં રાવજી વિષયક વિવેચનો સન્દર્ભે ટીકા કરતાં સંશોધક જણાવે છે કે 'રાવજીની કવિતા વિશે વાત કરનારાઓ એની ગીતઅભિવ્યક્તિ સન્દર્ભે 'ગીત નં.૧૨ (મારી આંખે કંકુના સૂરજ આથમ્યા) આગળ અટકી જાય છે (પૃ.૩૮). પ્રશ્ન એ ઊભો થાય છે કે સંશોધકશ્રી પોતે પણ આનાથી આગળ ક્યાં વધ્યા છે ? બીજાં કયાં અને કેટલાં કાવ્યોની સમીક્ષા એમણે અટકી ગયા વગર સ્વબુદ્ધિના આધારે કરી છે ?

રાવજીનાં કાવ્યોને તપાસવાનો તેમનો ઉપક્રમ અત્યન્ત વિચારણીય છે. કોઈ પણ સર્જકની કોઈ કૃતિને જ્યારે તપાસવાની હોય ત્યારે સમીક્ષક તેને કઈ દૃષ્ટિથી જુએ છે, અથવા તો કઈ રીતે સમજે છે તેનું નિરૂપણ અત્યન્ત મહત્ત્વનું છે, પણ અહીં પોતાની દૃષ્ટિથી અનુભવાતું સંવેદન કે સમજ ભાગ્યે જ અનુભવાય છે. 'ઉછીના યજ્ઞોપવિત' દ્વારા રાવજીની સમર્થ રચના 'મારી આંખે કંકુના સૂરજ આથમ્યા' સમેત અન્ય કાવ્યરચનાઓને તપાસવાનું બ્રહ્મકાર્ય કરાયું છે. (જેમ કે, 'મારી આંખે..'ની સમીક્ષા માટે શ્રી ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળાનું અવતરણ બે પૃષ્ઠ ભરીને આપે છે. એ જ રીતે 'મિસ જુલિયટીનું પ્રણયગીત' શ્રી સુરેશ જોશીના અવતરણ સાથે ટાંકે છે. સંશોધક મોટે ભાગે આ જ રીતે અવતરણો આપીને રાવજીના સર્જનની સમીક્ષા કરે છે.) જ્યારે સર્જકના સર્જનસમસ્તની વાત કરવાની હોય ત્યારે પ્રામાણિકપણે પ્રત્યેક રચનાને તપાસવાનો ઉપક્રમ રાખવો જોઈએ એ અનિવાર્ય પૂર્વશરત છે. માત્ર અવતરણો આપીને - તે પછી થોડી વાત કરીને તેને સમજાવવાનો પ્રયત્ન કરવો એ ભાવકચેતનાનો અભાવ સૂચવે છે. ગીતોનાં ગુચ્છ, ગઝલ, હાઇકુ, અછાન્દસ - છાન્દસ લઘુ-દીર્ઘ રચનાઓની સમીક્ષા તેમણે વાક્યાર્ધ કે બે-ત્રણ વાક્યોમાં ઉલ્લેખી ઇતિશ્રી કરી છે, તે કેટલા અંશે યોગ્ય ગણી

શકાય ? રાવજીની અન્ય રચનાઓને સન્દર્ભે તે માત્ર ત્રણ-ચાર મહત્ત્વની કૃતિઓને (અન્યોને ગમી છે માટે ? મહત્ત્વની લાગી છે માટે ?) અછડતો સ્પર્શ કરી લે છે(ઉ.ત. પૃ.૬૯)

આપણે ચોક્કસપણે એવી અપેક્ષા તો ન જ રાખીએ કે સંશોધક પ્રત્યેક રચનાને શબ્દશઃ તપાસવાનું રાખે* પરન્તુ જ્યારે રાવજીના 'સમગ્ર' (નિબન્ધનું શીર્ષક તો એ જ સૂચવે છે.) સર્જન નિમિત્તે જ તેને તપાસવા માટે જ 'મહાનિબન્ધલેખનની ચળ ઉપડી છે' ત્યારે અભ્યાસ હેઠળની પ્રત્યેક કૃતિના ગુણદોષની વિસ્તૃત નહીં તો અછડતીયે - અપેક્ષિત તો એ જ છે કે વિસ્તૃત ચર્ચા કરે - ચર્ચા એટલે જ અંશે આવકાર્ય છે, અને સમગ્ર થીસિસ્‌ના અન્તે જાણે રાવજીનું 'મહિમ્નસ્તોત્ર' રચાયું હોય એમ અનુભવાય છે.) ક્યાંક અનાયાસે એવું જો જોવા મળે છે તો તે પણ પૂર્વાપર સન્દર્ભ વિના જાણે કે સાવ અદ્ધરતાલ ! 'સંબંધ' કાવ્યસન્દર્ભે એવું જોવા મળે છે (પૃ.૭૦) તેઓ અહીં લખે છે : અન્યત્ર ક્યાંક જોવા મળે છે તેવો લવારો કે વિલાપ નથી. પરન્તુ તેમણે સંશોધનગ્રંથમાં કોઈ પણ સ્થળે એવી કોઈ પણ કૃતિનો નામોલ્લેખ સરખો પણ નથી કર્યો કે જેમાં તથાકથિત 'લવારો કે વિલાપ' હોય ! આવાં વિધાનોનો કશો અર્થ ખરો ?

રાવજીના સર્જકત્વની કે પછી અન્યય કોઈ કવિની સર્જકતા વિશે વાત કરવાની હોય ત્યારે જે-તે સર્જકમાં જોવા મળતી યુક્તિ-પ્રયુક્તિનો ઉલ્લેખ તેમની સર્જકતાને જાણવા માટે આવશ્યક છે. પ્રસ્તુત સંશોધનગ્રંથમાં રાવજીનાં કાવ્યોમાં જોવા મળતાં ઐન્દ્રિક કલ્પનો-પ્રતીકોનો અદ્‌ભુત વિનિયોગ શોધકના શોધકાર્યના વર્તુળ બહાર રહી ગયેલો જણાય છે. રાવજીમાં જોવા મળતાં

* વિષયનો વ્યાપ જ અહીં વ્યવધાન રૂપ બની રહે છે, તદપિ અને વિશેષે તો, એ 'મહાનિબન્ધ'ને 'ઢંગધડા વગરના મસમોટાં થોથાં લખવા'ની 'નરી ઔપચારિકતા' ત્યજીને 'કાળની ગર્તામાં ... ધકેલાઈ જતો બચાવવા 'અનૌપચારિક સ્વરૂપે લખીને' 'એમનો ' 'આ ટૂંકા કંદનો સઘન-સળંગ અભ્યાસ.. પૂર્વપ્રયત્નોથી કઈ રીતે જુદો પડે છે તે ... પૂર્વગ્રહ અભિગ્રહથી પર એવા સન્નિષ્ઠ અભ્યાસીઓ પર છોડી દેવું મુનાસિબ' ધારીને વિષયની વ્યાપકતાની એમણે કરેલી કાપકૂપ સહેજે ક્ષમ્ય ગણી શકાય તેમ નથી.

કલ્પનપ્રતીકો સન્દર્ભે વિસ્તૃત ચર્ચા શ્રી પ્રમોદકુમાર પટેલ પોતાના વિવેચનલેખમાં કરે છે. (અનુભાવન, પૃ.૧૯૨)

'આ કલ્પનો-પ્રતીકો કૃતિના બીજાણુ સમા લાગશે. રાવજીની કવિતાના હાર્દમાં વિલક્ષણ કોટિનાં કલ્પનો અને પ્રતીકોની એક આગવી અડાબીડ સૃષ્ટિ પડી છે.'

શ્રી શેખના સમગ્ર શોધનિબન્ધમાં રાવજીમાં પ્રચુર માત્રામાં જોવા મળતાં કલ્પન-પ્રતીકની ચર્ચા જ નહીં ? અરે, ઉલ્લેખ સરખો પણ નહીં ? રાવજી વિશેનો શોધનિબન્ધ, શોધનિબન્ધને બદલે રાવજીની પ્રશસ્તિગાથા હોય એમ દરેક પૃષ્ઠ પર અનુભવાય છે, રાવજીમાં જોવા મળતા કલાસંયમની પ્રશંસા કરતાં તેઓ અતિશયોક્તિપૂર્વક કથે છે :(પૃ.૯૭)

રચના' ગણાવી છે (અનુભાવન, પૃ.૨૩૩) તેનો નિર્દેશ પ્રણ ન હોય !

'સ્વ. હુંશીલાલની યાદમાં' અને અન્ય અછાન્દસ લઘુરચનાના સન્દર્ભે તેઓ માત્ર કાવ્યોનાં શીર્ષક આપીને કૃતકૃત્યતા અનુભવે છે.

અધ્યયનવિષય કેટલાંય સ્થળે 'આઉટ અવ્ ફોઉકસ્' થઈ જાય છે અને અધ્યયનવિષયને અસમ્બદ્ધ વિવરણો કેન્દ્રમાં આવે છે (ઉ.ત.પૃ.૧૦)''સર્જક -જીવન અને સર્જન : સંજ્ઞા અને વિભાવના'' નિમિત્તે જે પૃષ્ઠો ભરીને પ્રસ્તાર છે એને 'અનૌપચારિક' 'સળંગ સઘન' ગણીશું ? આ જ રીતે 'અશ્રુઘર' નિમિત્તે ચર્ચા કરતાં એલિઅટ્નો ધર્માન્તરનો પ્રસંગ, કાન્ત-નર્મદ વગેરેનો ઉલ્લેખ (પૃ.૯૨) - એ વિશે શું વિચારવું ?

રાવજીના કથાસાહિત્યની ચર્ચા અન્તર્ગત હેમિંગ્વેઇની કૃતિ 'ધિ ઓઉલ્ડ્મન્ ઍન્ડ ધ સી' (કર્ટસી-દીપક મહેતા)ની ચર્ચા તદ્દન અસમ્બદ્ધ જણાય છે. સમગ્ર શોધગ્રંથમાં આવાં કેટલાંય સ્થળો છે (પૃ.૮૫ અને આગળ). હેમિંગ્વેઇની નવલની ચર્ચા પછીની નવલકથાના સ્વરૂપ વિષયક ચિન્તન-વિવેચન પણ અપ્રાસંગિક છે.

'લઘુ' મહાનિબન્ધ બનાવવાના મોહમાં અને વિશેષ તો તૈયારી અને સજ્જતાના અભાવે અન્ય ભૂલો સમગ્ર ગ્રંથમાં નજરે ચઢે છે. સંશોધનગ્રંથને 'સન્નિષ્ઠ ભાવકો' સમક્ષ ઝડપથી લાવવાના મોહના કારણે પ્રૂફ જોવાની તસ્દી પણ સંશોધકે લીધી નથી અને તેના કારણે પ્રૂફની અનેક ભૂલો રહી જવા પામી છે, અને તેને લીધે વાંચવા - સમજવામાં વ્યવધાન ઊભાં થાય છે. અંગ્રેજી શબ્દો અને અવતરણોનું બિનજરૂરી પ્રાચુર્ય, વચમાં આવતા શેર-શાયરી- આ બધાંના કારણે ગ્રંથમાં સાયાસ વિસ્તરણ અછતું રહ્યું નથી. આ અનાવશ્યક 'ફિલર્સ્' ટાળી શકાયાં હોત તો ૧૧૩ પૃષ્ઠોનો આ ગ્રંથ આટલો પણ 'મસમોટો' ન થયો હોત !

ગુજરાતી વિષય સાથે સ્નાતકનો અભ્યાસ કરતા પ્રથમ વર્ષના વિદ્યાર્થી દ્વારા પણ ન થઈ શકે એવી અન્ય ભૂલ તરફ ધ્યાન દોરવું પડે તેમ છે. સંશોધકના મતે વિખ્યાત કૃતિ 'સાત પગલાં આકાશમાં' નાં લેખિકા વર્ષા અડાલજા છે ! (પૃ.૮૧) એ જ રીતે ડૉ. તરુલતા મહેતાના મહાનિબન્ધ 'અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતામાં પ્રણયનિરૂપણ'નું કર્તૃત્વ એમની દૃષ્ટિએ (પૃ.૧૦૩) ડૉ. દક્ષાબહેન વ્યાસનું છે, જેનું શીર્ષક આપે છે 'ગુજરાતી કવિતામાં પ્રણયનિરૂપણ' !

''ભાવિ સંશોધકો માટેનો આ નમૂનેદાર'' અને ''સતત કલાત્મક સન્દર્ભ જાળવીને મહાનિબન્ધ લખવા ઉત્સુક સંશોધકો માટેનો આવો રૂડો'' નિબન્ધ વાંચ્યા પછી એક અનુભૂતિ શેષ રહી જાય છે અને તે એ છે કે સમ્પાદકોએ માત્ર સમ્પાદનકાર્યમાં પોતાની શક્તિઓ પ્રયોજવી જોઈએ, અન્ય ક્ષેત્રોમાં નહીં, ગુજરાતી સાહિત્યક્ષેત્રે સંશોધનના હિતમાં પણ એ જ છે.

''ચિત્તના બધા આવેગો-ઉન્માદો શમી ગયા પછીની સર્જકતા છે...પરિણામે મસ્તી છે, અભિવ્યક્તિ છે, કશી સસ્તાઈ નથી, કશી ઊર્મિમાંદ્યતા નથી, છીછરાપણું નથી, આછકલાઈ નથી, છે માત્ર સંસ્કારશોભન સંયમ.''

સંશોધક કથે છે તેવો 'સંસ્કારશોભન સંયમ રાવજીની એક કૃતિ 'હું જીવતો છું'ની પંક્તિ ''કોકશાસ્ત્રની ગંદી આવૃત્તિ જેવી બાયડી મને રોજ ઠૂંસા મારીને રાત બગાડે છે હોય સાલી..''માં સારી પેઠે વ્યક્ત થયો છે.*

* રાવજીના 'અંગત' કાવ્યસંગ્રહમાં એકાદી જ પંક્તિ આ પ્રકારનો સંયમ ઉલ્લંઘતી જોવા મળે છે. રાવજીની અતૃપ્ત વાસના 'શિષ્ટ' ભાષામાં કલ્પનપ્રતીક દ્વારા વ્યક્ત થાય છે જ એટલે અહીં 'નાકનું ટીચકું ચઢાવવા'ની સુવિદિત વાત નથી અને તેનો કોઈ વિરોધ પણ નથી. પરન્તુ સંશોધક સોત્સાહ 'સંસ્કારશોભન સંયમ' શબ્દ રાવજીની પ્રશસ્તિ માટે પ્રયોજે છે તેની સામે જ મુખ્ય વાંધો છે (રાવજી સામે તો નહીં જ).

માત્ર કવિતામાં જ નહીં, પરન્તુ રાવજીની નવલકથા 'અશ્રુઘર'ની સમીક્ષાચર્ચા નિમિત્તે પણ સંશોધક પરસ્પરવિરોધી વિધાનો કરે છે અને તેના કારણે અસંગતિ ઊભી થાય છે :પૃ.૧૦૪ પર 'અશ્રુઘર'ની સમીક્ષા કરતાં તેઓ લખે છે : ''રાવજી બરાબર સત્ય એવું લેખુંજોખું માંડી શકાય નહીં.. રાવજી સત્ય, લલિતા પ્રેમિકા, સૂર્યા લક્ષ્મી એવાં સમીકરણો અસમ્ભવ છે.'' સામેના પૃષ્ઠ પર 'ઝંઝા'ની સમીક્ષા કરતાં 'અશ્રુઘર'નો ઉલ્લેખ કરીને એ લખે છે કે,

'' આ દૃષ્ટિએ એને ચરિત્રાત્મક નવલ કહેવાની શક્યતા વધે છે. પ્રશ્ન એ રહે છે કે જીવનચરિત્ર કોનું ? તો એનો ઉત્તર એ છે કે કથાનાયકનું અને એના દ્વારા પ્રસ્તુત કથાકૃતિના સર્જકનું. પણ કથાનાયક સત્ય તો કલ્પિત પાત્ર છે ત્યારે એમાં એના માધ્યમ દ્વારા કવિકથાકાર રાવજીનું ચરિત્ર જોઈએ તો એમાં કશો વાંધો આવતો નથી. ઉલ્ટાનું નવલમાં ચરિત્રાત્મક સન્દર્ભ રાવજીની ઉપરોક્ત કૃતિમાં એક છોગું ઉમેરે છે.''

વાચકે શું સમજવું ?

રાવજીની વાર્તાઓની તપાસ માટે પણ સંશોધક રઘુવીર ચૌધરીની જેમ અગિયાર વાર્તાઓની જ ચર્ચા કરે છે. રઘુવીર એમ કરે છે એની પાછળ કારણ છે. તેમના શબ્દોમાં ''... એની સંખ્યા વીસથી વધુ છે. કેટલીક અપ્રગટ પડી છે. અહીં માત્ર અગિયાર પસન્દ કરી છે, એનું કારણ કવિ રાવજીએ એના લેખન માટે ઊભી કરેલી અપેક્ષાને આંચ ન આવે એ છે.'' પ્રશ્ન એ ઊભો થાય છે કે રઘુવીરભાઈને રાવજીએ ઊભી કરેલી અપેક્ષાનો ખ્યાલ હતો, પણ સંશોધકને ય શોધગ્રંથ નિમિત્તે એવી કોઈ અપેક્ષા રાખવી પડે તેમ હતું ? અપ્રગટ વાર્તાઓની હસ્તપ્રત મેળવીને પણ તેનો ઉલ્લેખ કરી શકાય ને ?

એ જ પ્રમાણે રાવજીની અન્ય કેટલીય કાવ્યકૃતિઓનો (એ નોંધપાત્ર છે કે નહીં તે ગૌણ પ્રશ્ન છે)'સંશોધનગ્રંથનો મેદ વધવાના ભયે' ઉલ્લેખ પણ ટાળ્યો છે. નહીં તો રાવજીની 'ઠાગા-ઠૈયા' કૃતિનો કે જેને પ્રમોદભાઈએ 'આધુનિક કવિતાના ઉત્તમ આવિષ્કાર લેખે સમર્થ

એતદ્

કાવ્યાનુભવમાં મૂલ્યાંકન, તારતમ્ય સંબદ્ધ નિર્ણયો અંગેનાં ધોરણો પાછળ, નિર્ણયના સમર્થન માટેનાં પ્રતીતિજનક કારણોનું બળ હોવું આવશ્યક છે. કાવ્યવિવેચનમાં પ્રયોજાતાં આવાં ધોરણો, પ્રવર્તનની મર્યાદિતતા ધરાવતું કોઈ એકાત્મક ધોરણ નથી હોતું; પણ કોઈ વ્યાપક ધોરણનું સમર્થન ધરાવતાં વલણોનું સંકુલ માળખું હોય છે. અને આ પ્રતિપન્ન ધોરણોના માળખાની કાવ્યવિવેચનમાંની ઉપસ્થિતિ, કળામીમાંસાની પણ ત્યાં હાજરી હોવાની એંધાણી છે.

આ રીતે, સાહિત્યમીમાંસાનો સિદ્ધાંતવિચાર કળાશાસ્ત્રીય વિભાવોથી અનુપ્રાણિત થઈને ગતિશીલ બનતો હોય છે; એટલું જ નહિ. આંતરિક સંગતિના અભાવની સ્થિતિમાં, વિવેચનપ્રવૃત્તિ જ્યારે ગૂંચવાડાભરી અને અવરુદ્ધ બની જાય છે ત્યારે કળામીમાંસાની તાર્કિક શિસ્ત એની ગૂંચોને દૂર કરી. એનો રસ્તો સાફ કરી આપે છે.

સ્વયંશાસિત શિસ્ત તરીકે, કળામીમાંસા, સ્વાયત્ત દરજ્જો ધરાવે છે. આમ છતાં, આસ્વાદ અને અર્થઘટન-મૂલ્યાંકનની વિવેચનપ્રવૃત્તિની ભોંયમાં, કળામીમાંસાની સિદ્ધાંતપીઠિકા પ્રચ્છન્ન પ્રકારે રહી છે. તો બીજી દૃષ્ટિએ, કળામીમાંસાના ઉદ્ભવ ને વિકાસમાં કળાકૃતિની સૌંદર્યઘટનાના અનેકપાર્શ્વી અવબોધ અને આસ્વાદનું યોગદાન પણ રહ્યું છે. કળામીમાંસાનો ઇતિહાસ, તત્ત્વતઃ, વિભિન્ન દેશકાળની વિવેચનપ્રવૃત્તિના પ્રતિભાવોથી ઘડાવા પામ્યો છે. કળામીમાંસકનો ભાવક તરીકેનો પ્રત્યક્ષ કળાનુભવ કળામીમાંસાના આરંભબિંદુએ જ રહ્યો છે.

(લેખકના તાજેતરમાં પ્રગટ થયેલા ગ્રંથ 'ફળશ્રુતિ'માંથી)

અનુક્રમ

એતદ્ વર્ષ ૧૯ : જાન્યુઆરી-ફેબ્રુઆરી, ૧૯૯૮

પ્રકાશન તારીખ : ૨૧-૭-૧૯૯૮



એતદ્

વર્ષ ૧૯ : અંક ૨ એપ્રિલ-જૂન, ૧૯૯૮

સંપાદન
શિરીષ પંચાલ જયંત પારેખ રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૩૬
વર્ષ ૧૯ : અંક ૨ એપ્રિલ-જૂન, ૧૯૯૮

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

લવાજમ ભરવાના સ્થળ

રસિક શાહ
૨૪, બી/૬ ખીરાનગર, એસ વી રોડ, સાન્તાક્રુઝ,
મુંબઈ-૪૦૦ ૦૫૪

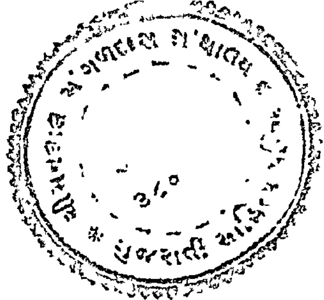
જયંત પારેખ
માલય, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો, ચેમ્બૂર,
મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૧

યુયુત્સુ પંચાલ
૨૩૩, રાજલક્ષ્મી, જૂના પાદરા રોડ,
વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૭

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો
પત્રવ્યવહાર યુયુત્સુ પંચાલને સરનામે કરવો

લેસર અક્ષરાંકન
યુયુત્સુ પંચાલ, વડોદરા. ફોન : ૩૨૬૬૪૭

મુદ્રણસ્થાન
ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧



દિનેશ કોઠારી

અગડંબગડં

પૂરાં સિત્તેર, ઉપર છોગાનાં બે.

અને હું હજી જીવું છું..જીવવાનો મને કોઈ અભરખો નથી. કહો કે આદતના જોરે જીવ્યે જઉં છું. જીવ્યે જઉં છું માટે લખ્યે જઉં છું. શબ્દ - સાહિત્યિક શબ્દ- મારા અસ્તિત્વનો પર્યાય છે. જો કે અત્યારે હું જે લખી રહ્યો છું તે કંઈ સાહિત્ય નથી. મારી નવલકથાઓ સાથે તેને કોઈ ગોત્રસંબંધ નથી. હું માત્ર - કથાસાહિત્ય, નાટક, કાવ્ય અને લલિત નિબંધને જ સાહિત્ય માનું છું. બાકીનું બીજું બધું સાહિત્યની સીમારેખાની પેલે પારનું કશુંક અગડંબગડં છે. તમે આ જે વાંચી રહ્યા છો તે પણ પેલું અગડંબગડં છે. તેનો કોઈ આકાર નથી, પ્રકાર નથી, રાઈમ કે રીઝન નથી, સુસંગતિ નથી, રસ નથી, ધ્વનિ નથી. અહીં તો અતંત્રતા છે, આત્મવિરોધ છે, અભિધા છે, આક્રોશ છે. જે છે તે છે. હું એમાં કોઈ છેકછાક, સુધારા-વધારા ઘટાડા કરવાનો નથી. બસ લખ્યું એટલે લખ્યું. મનને અને કલમને મોકળાશથી રેલાવા દઉં છું. એનધેન, દીવાધેન, દૈ'નો ઘોડો, ખડ ખાતો, પાણી પીતો, રમતો જમતો છૂટમૂટ..

જોડકણાનો આ લય મને અતીતમાં ક્યાંક દૂરદૂર શૈશવનેય પેલે પાર લઈ જાય છે.

અમુક વર્ષના, અમુક મહિનાની, અમુક તારીખે, અમુક પળે, અમુક રાશિમાં, અમુક દેશમાં, અમુક ગામમાં, અમુક વ્યક્તિને ત્યાં મારો જન્મ થયો હતો. મારા જન્મ પૂર્વે મારી સંમતિ લેવામાં આવી ન હતી. મને ધડામ્ દઈને ક્યાંક ફંગોળવામાં આવ્યો હતો. મેં મારો આક્રોશ બાપોકાર જાહેર કર્યો હતો. પણ અરે, કોઈએ તેની નોંધ સુધ્ધાં લીધી નહી. લોકોને હું કેવી રીતે સમજાવું કે 'The major sin is the sin of being born.' ઓળીઝોળી પીપળ પાન, કોઈએ પાડ્યું 'જીવો નામ.' મને એક નામ આપીને મારા વ્યક્તિત્વને એક ચોકઠામાં જકડી લેવામાં આવ્યું. જીવો એટલે અમુક કે તમુક. પછી મને

કહેવામાં આવ્યું કે 'જા, જીવા, જીવ્યે જા. ગમે તોયે જીવ, ન ગમે તોયે જીવ. જિવાય તોયે જીવ, ન જિવાય તોયે જીવ. જીવો જીવો રે જીવણલાલ, લીવો લીવો રે.'

હું મારી માતાનો બીજા નંબરનો પુત્ર. પ્રથમ પુત્ર જન્મ્યો તેવો જ મૃત્યુ પામ્યો હતો. મને એ કબૂલ કરતાં બિલકુલ શરમ નથી આવતી કે મને મારા અગ્રજ ભાઈની ઈર્ષ્યા આવે છે. તેથી જ તો મારું નામ 'જીવો' પાડવામાં આવ્યું હશે. હું જીવ્યો જીવ્યો તે એવું જીવ્યો કે હજીય જીવ્યે જાઉં છું.

મારો પતંગ ચગાવી માંડ્યો છે તેમાં વચમાં આ કોણ લંગસિયું નાખે છે, 'મિસ્ટર, આ તો તમે તમારી અથેતિ આત્મકથા લખી રહ્યા છો કે શું?' 'ધીરી બાપુડિયા, આ આત્મકથા નથી. આમાં તો કલ્પનાના ભરપૂર રંગ છે.' આ વાંચીને કોઈ પાઘડીબંધો વિવેચક બબડશે કે તો પછી આને આત્મકથાત્મક નવલકથા કહેવાય. સાચું કહું તો આ આત્મકથાત્મક નવલકથા તે શી બલા છે તે હું ક્યારેય સમજી શક્યો નથી. નવલકથાને તો પોતાનું એક સ્વાયત્ત વિશ્વ હોય છે. તેમાં આત્મકથાના ગાંગડા ભળે તો તમારે તેનો તાળો મેળવવા માટે લેખકના જીવનવૃત્ત પાસે જવું પડે. તો તો નવલકથાનું પેલું સ્વાયત્ત વિશ્વ નંદવાઈ જાય. તમારા હાથમાં રહે માત્ર કોઈ વિધવા કલાવંતીના કરકંકણના વિચ્છિન્ન ટુકડાઓ.

તમને 'કાળો છે પણ કાગ નહીં' જેવું એક નવું ઉખાણું પૂછું : 'જેમાં આત્મકથન છે પણ જે આત્મકથા નથી, જેમાં કલ્પનાતરંગ છે પણ જે નવલકથા નથી, જેમાં પૂર્વસુરિઓના સાહિત્યસર્જનમાંથી છડેચોક ભરપેટ ઉઠાંતરી છે પણ જે આખ્યાન નથી, જેમાં સાહિત્યચર્ચા છે પણ જે વિવેચન નથી, જેમાં સમાજચિંતન છે પણ જે લેખસંગ્રહ નથી. બોલો, ચતુર, આ વસ તે કઈ? જવાબ જાણવા માટે તમારે આવતા હપ્તાની કે પત્તાં ઉથલાવવાની જરૂર નથી. રોકડો જવાબ છે : અગડંબગડં.'

અહીં તો સાકી - આત્મકથન, કલ્પનાલીલા, ભાવનનિતાર, સાહિત્યચર્ચા, સમાજવિચારના કોકટેઇલનો જામ લઈને આવી છે. છલકતો મદ પીઓ જામે જામ ભરી. પીઓ, મયકશો, પીઓ.

હું આ લખું છું ત્યારે મારા જમણા હાથ પર એક માખી આવીને બેસે છે. પળભર મારી કલમ અટકી જાય છે. હાથ સહેજ હલાવીને હું તેને ઉડાડી મૂકું છું. થોડી વાર રહીને મારા હાથ પર ફરીથી એક માખી આવીને બેસે છે. આ માખી તે એની એ જ હશે કે બીજી? મને ખબર નથી. આ માખીની કોઈ આઇડેન્ટિટી હશે કે કેમ? મને ખબર નથી. એક માખી બીજી માખીને કેવી રીતે ઓળખતી હશે? મને ખબર નથી. એક માખીને બીજી માખી સાથે કયા પ્રકારનો સંબંધ હશે? મને ખબર નથી. મને તો બસ થાય છે :

કેવી મજા રે ભાઈ કેવી મજા!
માખી થવાની કેવી મજા!
નામ નહીં, ઠામ નહીં,
ઘર નહીં, ગામ નહીં.

મા નહીં, બાપ નહીં.
પુણ્ય નહીં, પાપ નહીં.

પ્રિયા નહીં, જાયા નહીં,
મોહ નહીં, માયા નહીં.

વેર નહીં, વહાલ નહીં,
આજ નહીં, કાલ નહીં.

દામ નહીં, કામ નહીં,
કોઈના ગુલામ નહીં.

નાત નહીં, જાત નહીં,
ધરમની પંચાત નહીં.

દેશ નહીં, વેશ નહીં,
ભાષાનો ક્લેશ નહીં.

આગળ ઉલાળ નહીં,
પાછળ ધરાળ નહીં.

સ્વતંત્ર, બિલકુલ સ્વતંત્ર.

ધન્ય, માખી, તું ધન્ય !
ધન્ય, કીડી, તું ધન્ય !
ધન્ય, કુંજર, તું ધન્ય !
ધન્ય, ચકલી, તું ધન્ય !
ધન્ય, ગરુડ, તું ધન્ય !
ધન્ય, માછલી, તું ધન્ય !
ધન્ય, મગરમચ્છ, તું ધન્ય !

અધન્ય એક માત્ર હું. મુક્તિ ક્યાં છે ? ક્યાં છે મુક્તિ ? મારા શ્વાસની આસપાસ ચોપાસ –

હવામાં દુર્ગંધ છે
પાણીમાં પોરા છે

તેજમાં તાપ છે

વગેરે વગેરેમાં વગેરે વગેરે છે.

હું ગંધાઉં છું, કહોવાઉં છું, શેકાઉં છું. ક્યાં છે મુક્તિ ? મુક્તિ ક્યાં છે ? પળપળ વાગે છે ભણકારા - કારા કારા, કારા ક્યાં છે મુક્તિ ? મુક્ત શુધુ મરીચિકા, સુમધુર મિથ્યાર સપન.

મુક્તિ છે નહીં તે જાણ્યા છતાંય હું ઘર મૂકીને નીકળી પડ્યો છું.

અરે એમ તો હું આત્મહત્યા પણ કરી શક્યો હોત. આત્મહત્યાને હું મારો જન્મસિદ્ધ હક્ક માનું છું. 'Whose life is it anyway' મારી છે એ જિંદગી. હું મને ફાવે તે રીતે જીવું કે ન જીવું. ' To be or not to be' એ મારા અધિકારની વાત છે.

મારી આત્મકથાનું એક મજાકિયું દૃશ્ય મને દેખાય છે :

એક રૂમ છે. રૂમમાં એક બારણું છે. છત પર ફેન માટેનો હૂક છે. બાકી રૂમ ખાલી છે - સાવ ખાલીખમ. જીવણલાલ એક દોરડું તથા બરફની મોટી છાટ લઈને પ્રવેશે છે. બારણું બંધ કરે છે. ગળે ફાંસાની ગાંઠ વાળીને દોરડું હૂક પર લટકાવે છે. નીચે બરફની છાટ ગોઠવીને તેના ઉપર ઊભા રહે છે. ગળામાં ફાંસો નાખે છે. પગેથી ઠોકર મારીને છાટને હડસેલી દે છે. બસ, ખેલ ખલાસ. બરફ ઓગળી જાય છે. શબ ગંધાય છે. બારણું તૂટે છે. લોકો ઊભરાય છે. ખાલીખમ રૂમમાં એક લાશ લટકે છે - સન્નાટો, આઘાત, આંચકો, આશ્ચર્ય ! જીવણલાલે ખાલીખમ રૂમમાં આત્મહત્યા કેવી રીતે કરી હશે ? ચારેકોર ગણગણાટ, 'માળો, આ જીવો તો મરતાં મરતાંય તે આપણી મજાક કરતો ગયો ! ' લોકોને વીજળીધક્કા આપવાનું મને ગમે છે.

હું આત્મહત્યા તો કરી શકું પણ કરી શકતો નથી. ના, હું કંઈ કામૂનો ચેલો નથી કે ચિંતનના ચકડોળમાં ચક્કર-ચક્કર, ઘમ્મર-ઘમ્મર ઘૂમીને આત્મહત્યાના પત્તાને ફગાવી દઉં. છતાંયે તે હું તો જીવું છું કારણ કે -

મિત્રો, હિમાલયની ચોટી પર ચઢીને હું એકરાર કરવા તૈયાર છું કે ''અય દુનિયાવાલો, હું જીવું છું તે મારી કાયરતા છે, અશક્તિ છે. અશક્તિ આત્મહત્યાની, તેનું નામ જ જિંદગી.''

બાકી જિંદગીમાં જીવવા જેવું છે ય શું ? Life is a tale, twice told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.

નિર્લેપભાવે ઘર છોડીને નીકળી પડ્યો છું. ઘર એટલે કાન્તા, સૌમ્ય, સ્મિતા અને સવિશેષ તો બંટી.

છેલ્લાં ચાર વર્ષથી હું એક પણ નવલકથા લખી શક્યો નથી. પહેલાં તો હું નવલકથાના સર્જનમાં ઓગળી જતો અને મારે માટે બહારનું વિશ્વ ઓગળી જતું. *વિગલિત વેદ્યાંતર.*

પણ હવે -

કાન્તાની સર્ચલાઈટ જેવી નજર સતત મારા પર ફર્યા કરે છે, મારું ઓબ્ઝર્વેશન કરે છે,

મને એનેલાઇઝ કરે છે, મને જજ કરે છે. તેની આ નજર વિશેની મારી સભાનતા મને અથ્થરિયું, પથ્થરિયું, લોઢું, લાકડું બનાવી દે છે. અસહ્ય.

મારી પાસે બે ઘડિયાળ છે. એક છે મેક્રોક્લૉક, જે સનાતન અને સર્વજનીન છે. મારા જન્મ પહેલાંથી તે ચાલે છે ને મારા મૃત્યુ પછીય તે ચાલ્યા કરશે. બીજી છે માઈક્રોવોચ. જે મારા એકલાની છે. મારા મનના તાલે તાલે તે ચાલે છે, મારી સાથે તે હસે છે, મારીસાથે તે રડે છે, મારી સાથે તે નાચે છે ને મારી સાથે તે થીજી જાય છે. અત્યારે તે ખોટકાઈને ઊભી છે. મારે આ ન ચાલે. મારા જીવનની પ્રત્યેક પળ મને પ્રિય છે કારણ કે તે મારી છે.

હું જડ બની ગયો છું. મારો સમય થીજી ગયો છે. સમયની મારા અસ્તિત્વમાંથી બાદબાકી થતી જાય છે. અને હું તો સ્વપ્નના સમયને બાદ કરવા પણ તૈયાર નથી. મારે મન સ્વપ્ન મિથ્યા નથી, એક નક્કર હકીકત છે. સ્વપ્નમાંનાં સુખદુઃખ, આશાહતાશા, ઉમળકા-ઊબકા મેં જ તો અનુભવ્યા છે. હા, આ જીવણલાલે જ અનુભવ્યા છે. જીવણલાલ કે જે કાન્તાનો પતિ છે, સૌમ્યનો પિતા છે, સ્મિતાનો શ્વસુર છે, બંટીના દાદાજી છે, શોભાનો ભાઈ છે, સુહાસનો મિત્ર છે, બેંકનો નિવૃત્ત મેનેજર છે, નવલકથાકાર છે.

ના, હું સ્વપ્નને પણ મિથ્યા ન માનું. એક વંધ્યા નારી સ્વપ્નમાં પુત્રના વાત્સલ્યનો જે અનુભવ કરે તો તે રોમહર્ષ તેના જીવનનો એક અનિવાર્ય અંશ છે. ભ્રાંતિ નહી પણ સત્ય છે. કોઈ માતાનું બાળક જન્મ્યા પછી બેપાંચ પળમાં જ મૃત્યુ પામે તો તે માતાની અપત્યપ્રીતિ શું મિથ્યાપ્રતીતિ ? હરગિજ નહીં. જાગૃતિ જ કંઈ સર્વસ્વ નથી. જીવનની પ્રત્યેક પળ સાચકલી છે.

અને મારો તો બોત્તેર વર્ષનો જીવનકાળ અડસઠ વર્ષનો બની ગયો છે. કોઈ ડ્હોળી નાખો રે મનજળ થંભ થયેલાં. આ કોઈ તે વળી કોણ ? હું જ તો, મારે જ તો મારાં થંભી ગયેલાં મનજળ ડ્હોળવાં રહ્યાં.

તેથી જ તો –

ઘર છોડીને નીકળી પડ્યો છું. અલબત્ત, તમે મને સ્વાર્થી કહી શકો. જી, તમે કહો તો હું સ્વાર્થી છું. 'એવા રે અમો એવા રે વળી એવા, તમે કહો છો વળી તેવા રે.' હા, હું સ્વાર્થી છું અને એમ તો કોણ સ્વ-અર્થે નથી જીવતું ! મને કહો તો, આત્મસંતોષને માટે, નિજાનંદને માટે કોણ નથી જીવતું ? જંગલની ઝાડી પાછળ, નગ્ન દેહે લપાઈને ભગવાન બુદ્ધના ભિક્ષાપાત્રમાં પોતાના એક માત્ર અંગવસ્ત્રને દાનમાં આપી દેનારી શ્રાવસ્તી નગરીની પેલી ભિખારણ પણ સ્વાર્થી છે. દેહને ઢાંકવા કરતાં વસ્ત્રદાનમાં તેને અદકેરો સંતોષ-આનંદ મળતો હતો !

ઘર છોડીને – આ એકાંત સાગરતટે આવીને વસ્યો છું. સાગર મને ચોમેરથી ઘેરી વળે છે. નજર સામે ઝલમલે છે નીલ જલતરંગ, કાનમાં ગુંજરે છે મદીર– ગભીર લયલીલા, રોમેરોમને તરબતર કરી દે છે જલની ઝીણી ઝરમર, શીતળ અનિલ લહર મારા મનમાં હળુહળુ ફરફરે છે. પરિતૃપ્ત છું હું. મારો મને સઘન સ્પર્શ થાય છે. Sorry, Descartes,

I feel therefore I am.

આ

અત્યારે

મારી સામે ઘૂઘવે છે અનંત સાગર. સાગર મને ગમે છે. અનંત સાગર મને ગમે છે. સાગરની અનંતતા મને ગમે છે. અનંત સાગરતા મને ગમે છે.

એમ તો -

આકાશ પણ અનંત છે. સાગરથીયે અધિકું અનંત. પણ આકાશ સામે તાકી રહેતાં મારી નજર ક્યાંક શૂન્યમાં ખોવાઈ જાય છે. મારે શૂન્યતા ન જોઈએ. જોઈએ એકાંત. શૂન્યતા એટલે ચિત્તની નિર્જનતા. એકાંત એટલે પરિવેશની નિર્જનતા. શૂન્ય એટલે શૂન્ય. 'પૂર્ણમિદમ્' જેવું 'શૂન્યમિદમ્', શૂન્યમાં શૂન્ય ઉમેરો તો જવાબ આવે શૂન્ય. શૂન્યમાંથી શૂન્ય બાદ કરો તો જવાબ આવે શૂન્ય. શૂન્યથી ગુણાકાર કરો તો જવાબ આવે શૂન્ય. શૂન્યથી ભાગાકાર કરો તો જવાબ આવે શૂન્ય. આ શૂન્ય મને ન ખપે. મારે તો જોઈએ એકાંત. કેવળ એકાંત. Absolute loneliness. મને એકાંત અતડું નથી લાગતું, અકારું નથી લાગતું. અળખામણું નથી લાગતું. 'Never alone, when alone.' 'I am happy in my own company.' 'It is in my fundamental solitude that I rediscover myself and that the more I am alone, the more I am in communion with others.'

મારું એકાંત તો સભર-સભર છે. સોફોક્લિસ અને શેક્સપિયર, વ્યાસ અને વાલ્મીકિ, રવીન્દ્રનાથ અને શરદબાબુ, પ્રેમાનંદ અને પન્નાલાલ - કેટકેટલા સર્જકોનાં પાત્રોનો ત્યાં માનવમેળો ભરાયો છે. 'લખ આવે લખ જાય, થાય શી ભીડમાં ઠેલંઠેલ.' આ બધાં સાથે મારે ઘરોબો છે. લગાતાર અશબ્દ ગોષ્ઠી ચાલ્યા કરે છે. અહીં બીજા કોઈને પ્રવેશ નથી. બહાર 'No entry'નું બોર્ડ મારેલું છે. પરંતુ

કોણ જાણે

ક્યાંકથી

કોઈક રીતે

બંટી તેમાં સરી આવે છે. બંટીની ગતિ અનહદ છે. રૂપ જૂજવાં છે. વય તરલ છે. શાળાના ગણવેશમાં સજ્જ થઈને તે કિંગ લિયરને પૂછે છે, 'દાદાજી, ટવેન્ટી નાઇન પછી? લિયર જવાબ આપે છે, 'થર્ટી.' 'યુ આર ડર્ટી.' શરારતી સ્મિત કરીને તે છટકી જાય છે. લબરમૂછિયો છેલછબીલો છોગાળો બંટી જુલિયટની આસપાસ ગોળગોળ ઘૂમતાં 'ઇલુ ઇલુ' કે 'ઓલે ઓલે' લલકારે છે. દીવાલ પર બેસીને તે Humpty Dumpty સાથે અડકોદડકો રમે છે. મન ફાવે ત્યારે આવે છે ને મન ફાવે ત્યારે જાય છે. 'No entry'નું બોર્ડ તેને અટકાવી શકતું નથી.

મને લાગે છે કે કાન્તા બારણે ટકોરા મારીને ધૂંઆંપૂંઆં થઈને પગ પછાડતી પાછી ફરી

જતી હશે. મનમાં એમ પણ માનતી હશે કે હું ત્યારે મારા એકાંતલોકની ભઠિયાર ગલીમાં બેસીને મટન બિરિયાની આરોગી રહ્યો હોઈશ. હોય એ તો. માને.

'એમ તો મારી જાણ બહાર મારે માટે કંઈ કેટલીય માન્યતાઓ પ્રવર્તે છે. વચમાં એક એવી અફવા ફેલાઈ હતી કે હું મસાલા ઢોંસા બનાવવામાં એક્સ્પર્ટ છું. એક દિવસ 'સાઉથ કોર્નર'ના માલિકનો મારા પર ફોન આવ્યો કે તેનો જૂનો બાવર્ચી નાસી ગયો છે ને તેને એક નવા બાવચીની જરૂર છે. મેં તેને તતડાવી નાખ્યો. પછી ફોન મૂકતાં બબડ્યો, 'બિચારો !'

હું નવરોધૂપ બેસી રહું તે કામગરી કાન્તાને ન ગમે. અમારાં તાજાંતાજાં લગ્ન થયાં હતાં. એક દિવસ કહે, 'મને શરીરે અઠીક છે. હું બતાવું તે રીતે તમે જરા બટાકાપૌંઆ બનાવી નાખો.' મને થયું 'ગૃહિણીને રાજી રાખવા ચાલો બટાકાપૌંઆ બનાવીએ.' પછી સમજાયું કે બટાકાપૌંઆ શું છે ! શબ્દ એક છે, વાત એક છે, વાનગી એક છે પણ વતેસર અનેક છે. બટાકાપૌંઆ બનાવવા એટલે - ૧. રસોડામાં જવું, ૨. બટાકા ધોવા, ૩. બટાકા બાફવા, ૪. બટાકા છોલવા, ૫. બટાકા સમારવા, ૬. પૌંઆ ધોવા, ૭. પૌંઆ પલાળવા, ૮. તાંસળામાં તેલ મૂકવું, ૯. પૌંઆ વઘારવા, ૧૦. તેમાં બટાકા ઉમેરવા, ૧૧. મસાલાનો ડબ્બો લેવો, ૧૨. મસાલો નાખવો, ૧૩. લીંબું નીચોવવું, ૧૪. મિશ્રણ હલાવવું...

બાપરે કેટકેટલો ઝમેલો ! તોબા, બટાકાપૌંઆ, તોબા. તોબા, કાન્તા, તોબા.

હવે હું ઘરમાં એકલો હોઉં તો ભૂખ્યો રહું છું પણ રસોડામાં પગ મૂકતો નથી. કાન્તા ક્યારેક મમ્મટકથિત ઉપદેશ આપે તો ક્યારેક હડહડતું મહેણું ય મારે, 'એક વાઘ ઘરાય એવી કાયા છે પણ કશાય કામની નહીં ! મારી કીચનથી કમોડ અને કમોડથી કીચન સુધીની યાત્રાની તેને જાણ છે પણ મારા મનની સતત ગતિથી તે અજાણ છે. માણસને માત્ર તન નથી હોતું, તનથીયે દશાંગુલ ઊર્ધ્વ એવું મન પણ હોય છે એ વાત મારાં કાન્તાદેવીને કોણ સમજાવે !

હું અમીબા વિશે લખવા બેઠો છું. પણ વળી મારી સામે અતીતનું એક પડ ઊકલે છે. લાવ, પહેલાં તેને જ આંકી લઉં.

ચોમાસું તો ખાસ્સુંખૂબ જામ્યું છે. ઠેરઠેર પાણી ભરાયાં છે. ગુરુજીએ તે દિવસે નઠારા છોકરા અને દેડકાની વાત કહી., નઠારો છોકરો દેડકાંને પથરા મારે છે. દેડકાં બિચારાં તરફડે છે અને મરીયે જાય છે. છોકરાને મન રમવું ને દેડકાંનો જીવ જાય. 'વહાલાં બાળકો, તમે કોઈ દિવસ આવું ન કરશો. આને પાપ કહેવાય, હિંસા કહેવાય.'

ઘંટ વાગ્યો. ધક્કામુક્કી કરતાં અમે બહાર નીકળ્યા. અડખેપડખેની પાંચ-સાત શેરીના છોકરાઓ અમે સાથે જ શાળાએ જતા-આવતા. સૌથી મોટો જાડિયો-પાડિયો રમણ અમારો સરદાર. બધાં તેનાથી ડરે. તેને એક તુક્કો સૂઝ્યો, 'આપણી નિશાળના પાછળના ભાગમાં પણ એક ખાબોચિયું ભરાયું છે, તેમાં પણ દેડકાં છે. ચાલો, આપણે ત્યાં જઈએ.' બધાયે હુડુડુડુ કરતાંકને ત્યાં. રમણે એક ઢેખાળો ઉપાડ્યો. તે દેડકાંને માર્યો. પછી તો ટપોટપ

ઢેખાળા પડવા માંડ્યા. દેડકાં બિચારાં તરફડે. હું વીલે મોંએ હાથ જોડીને એક બાજુએ ઊભો હતો. તે નજરે પડતાં રમણ બરાડ્યો, 'અલા, જીવા, તું કેમ ત્યાં ઊભો છે ? ઢેખાળો ઉપાડ ને દેડકાંને માર.' મેં ના પાડી. તેનો અહમ્ ઘવાયો. કમાન છટકી. મારી ફેંટ પકડીને સટાક દઈને તમાચો ચોડી દીધો, 'સાલા બીકણ ' બસ પછી તો ચારે બાજુથી ગાળાગાળી ને ગડદાપાટુની બૌછાર :

- બીકણ !

- બાયલો !

- નામર્દ !

- ફોશી !

- છોકરી !

- રૂપાળી રૂપાળી છોકરી !

- અલ્યા કોઈ ખાતરી તો કરો કે તે જીવો છે કે જીવી !

- તેની બાએ તેને ઘાઘરીપોલકાને બદલે ચડ્ડીખમીસ પહેરાવીને નિશાળે મોકલ્યો છે !

- જીવાને ચણિયો પહેરાવો, મેરે યારો !

- જીવાને ચોળી પહેરાવો, મેરે યારો !

- છોકરી ! છોકરી ! છોકરી !

હું એકલો ને તે અનેક. મેં 'જવા દો, છોડી દો, બચાવો'ની બૂમો પાડતાં પાડતાં માર ખાધા કર્યો. આ હોબાળો સાંભળીને શાળામાં પગી તરીકે કામ કરતા ભૈયાજી દૂરથી આવતા દેખાયા. બધાય છોકરા રફુચક્કર. રડતાં રડતાં ચોપડીઓ ભેગી કરીને હું ઘર ભેગો થઈ ગયો.

બીજે દિવસે ઘેરથી મોડો નીકળ્યો અને નક્કી કર્યું કે સાંજે એકલો જ ઘેર જઈશ. પાણી પીવાને બહાને વૉટરરૂમમાં પેસી ગયો. થોડી વાર પછી શુંય સૂઝ્યું તે સીધો ઘેર જવાને બદલે પેલા ખાબોચિયા પાસે જઈને ઊભો રહ્યો. હાથમાં ઢેખાળો ઉપાડ્યો પણ ફેંકતાં જીવ ન ચાલ્યો. એટલામાં ભૈયાજી ત્યાં આવી પહોંચ્યા, 'અલ્યા એય, કેમ ત્યાં એકલો એકલો ઊભો છે ? ઘેર જતાં પેલા છોકરાઓની બીક લાગે છે ? મેં હકારમાં માથું ધુણાવ્યું. તે કહે, 'અત્યારે મારી ઓરડી પર ચાલ ને તે લોકો ઘેર પહોંચી જાય પછી તું નીકળજે. હું કાલે તેમને ધમકાવીશ.' તે મારી કમરે હાથ વીંટાળીને મને તેમની ઓરડી પર લઈ ગયા....

ત્યારથી મેં છોકરાઓનો સંગ છોડ્યો, તેમણે મારો પીછો છોડ્યો. ભૈયાજીએ તેમને કદાચ ચીમકી પણ આપી હોય. શેરીના પણ એ જ તો ભેરુબંધો. શેરીમાં રમવા જવાનું પણ બંધ કરી દીધું.

મારા ઘરના આંગણામાં પીળી કરેણનું એક વૃક્ષ છે. તેની ડાળી પર વાસંતી સવારના તડકા જેવાં પીળંપીળાં ફૂલ ખીલે છે અને નીચે ઝૂલે છે એક હાલર હીંચકો. આ હીંચકો

મારો એકમેવ અદ્વિતીયમ્ સંગી બની જાય છે. મારો અધઝાઝેરો સમય તેના પર હીંચ્યા કરે છે કે અવલનવલાં પુસ્તકોમાં ઓગળી જાય છે. મારી આસપાસ એકાંતનું એક તેજવલય રચાય છે ને તેમાં કલ્પનાના મેઘધનુષ્યની રંગબેરંગી ઝાંય ઝિલાય છે. 'આ લોક' સાથેનો મારો સંબંધ અળપાતો જાય છે.

લોકકથાના લહેકામાં એક વાત માંડું : એક હતો રાજા. અને તેને બે રાણી. એક માનીતી અને બીજી અણમાનીતી. માનીતીનું નામ વાસ્તવિકતા અને અણમાનીતીનું નામ કલ્પના. માનીતી હંમેશાં અણમાનીતીનું અપમાન કરે ને તેની ઠેકડી ઉડાડે...

જેની મૂછનો દોરો હજુ ફૂટું ફૂટું થઈ રહ્યો હતો તેવા એક રોમેન્ટિક કવિએ મજાનું પ્રણયગીત લખ્યું છે :

ચાલ ને સખી, સ્હેલીએ,
કાંકરિયું ભરપૂર ભરેલું, નાવને વહેતી મે'લીએ !

એક દિવસ હું આ ગીત ગણગણતો હતો ત્યાં સુહાસ મને કહે, 'ડિયર, તને ખબર નહીં હોય કે આ ગીતકારે કર્કશા પત્નીથી કંટાળી જઈને તેની પ્રથમ લગ્નતિથિએ કાંકરિયામાં ઝંપલાવીને આત્મહત્યા કરી નાખી છે.' વાત ત્યારે એમ છે.

તે છતાંય –

ને છતાંય –

કલ્પનાથી અડવા જીવણલાલ જીવી ન શકે. તમે 'વૃક્ષ' વિશેનું પેલું કાવ્ય વાચ્યું છે ?

વૃક્ષ

આ એક વૃક્ષ છે.
તેનાં ફળ તમે તોડી લ્યો,
ચૂંટી લ્યો બધાં ફૂલ,
ડાળીઓ કાપી નાખો,
છેદી નાખો થડ,
અરે, ઉખાડી નાંખો મૂળ-સોતું
પછી તેને કહો :
તું એક વૃક્ષ છે !

વૃક્ષના કાવ્યની વાત નીકળી જ છે તો તે જ કવિનું વૃક્ષ વિશેનું બીજું એક કાવ્ય પણ ટાંકી દઉં :

Please
લ્યો, હું તો એક વૃક્ષ.

વસંતની હવા મને હિલોળે છે,
મારી છાયામાં છે પંખીઓના માળા,
માળામાં છે ચિંકચિંકારવ,
ડાળીએ ડાળીએ ફોરે છે ફૂલ
ને ફળ લૂમેઝૂમે છે.
આ હું એક વૃક્ષ :
મને જંગલ માનવાની ભૂલ ન કરશો,
ક્યાંક જંગલમાં ઝાડ ખોવાઈ જશે.

please !

આ વૃક્ષના જેવી જ મારીય તે અપીલ છે. હું જીવણલાલ છું ને મારે જીવણલાલ બની રહેવું છે. લોકટોળામાંનું એક કાળું ટપકું બનીને નથી જીવવું.

તો -

મારે બીજું કશુંય નથી બનવું. મહાત્મા કે મહામાનવ નથી બનવું. ઈસુ નથી બનવું, બુદ્ધ નથી બનવું, ગાંધીજી નથી બનવું. આ વિભૂતિઓને હું આદરપૂર્વક્ પ્રણામ કરું છું પણ તે જીવણલાલ રહીને જ. એક માણસ બીજા માણસ જેવો બની જાય તો પછી બેમાંથી એક માણસ ફાલતુ બની જાય. જુઓને, દરેકને ઈશ્વરે જ નિરનિરાળું વ્યક્તિત્વ આપ્યું છે. અલગ અસ્તિત્વ, અલગ વ્યક્તિત્વ. અલગ દેખાવ,અલગ સ્વભાવ: ઝાડને જંગલ માનવામાં તો સ્વયં ઈશ્વર(if any)નો જ અનાદર છે. જો બધા એક રંગ થઈ જાય, તો સાહિત્યનું સર્જન જ બંધ થઈ જાય.

સુહાસ મારો કૉલેજકાળનો મિત્ર. મારા પર તેની વહાલસોઈ દાદાગીરી પણ ચાલે. તેણે મને સમજાવી, પટાવી, ધમકાવીને 'આલોક' સાથે મારો શેક-હેન્ડ કરાવ્યો. (Suhas, thanks a lot). જો કે હું 'આ લોક'નો નાગરિક તો ના બની શક્યો પણ પ્રવાસી બની ગયો- અવશ્ય. ઉદાર-રમણીય આ પૃથ્વીલોક પ્રવાસ માટે મઝાનું સ્થળ છે, નિવાસ માટે નહીં.'આ લોક'- 'તે લોક' વચ્ચેની મારી આવનજાવનમાંથી જન્મે છે એક કવિ, કહેતાં નવલકથાકાર, કહેતાં અલગારી અસ્તિત્વ.

અલગારીસ્તો, નહીંતર અંગમ્ ગલિતમ્, પલિતમ્ મુંડમ્, દશન વિહીનમ્, જાતં તુંડમ્ -તેવો બોત્તેર વર્ષનો બુઢ્ઢો એક સત્તર વર્ષના ઉછાંછળા તીખા તરુણની જેમ ઘરબાર છોડીને નીકળી પડે ખરો ! સૌમ્ય ધારે તો જાહેરખબર આપી શકે, 'ગુમ થયો છે- મગજની અસ્થિરતાને કારણે એક બોત્તેર વર્ષનો બુઢ્ઢો તરુણ.' સૌમ્ય તો સાઇકિઆટ્રિસ્ટ છે ને તે છતાંય કબૂલ કરે છે કે, 'તમારી આગળ હું મારાં હથિયાર હેઠાં મૂકી દઉં છું. મારું શાસ્ત્ર પાણી ભરે છે.' 'બરખુરદાર, એમ પારો તે કંઈ ચીપિયામાં પકડાતો હશે ? '

જો કે વાસ્તવમાં મારી વાત સાવ સાદી - સીધી- સરળ છે. હું એક વ્યક્તિ છું. ને એક વ્યક્તિ તરીકે મારી રીતે જીવવાનો મને અબાધિત અધિકાર છે. અલબત્ત, એમ જીવવા

જતાં બીજી કોઈ વ્યક્તિનું પ્રત્યક્ષ અકલ્યાણ ન થાય તે જોવાની મારી સામાજિક-નૈતિક, બલ્કે, વૈયક્તિક જવાબદારી છે. હા, પ્રત્યક્ષ અકલ્યાણ. બાકી, અખિલ વિશ્વના સકલ પદાર્થો કોઈ એક અજ્ઞાત તંતુથી એકબીજાની સાથે સંકળાયેલા છે. હું પૃથ્વી પરથી ઘાસનું લીલું તણખલું તોડું છું ત્યારે આકાશમાંનો તારો કંપતો હોય છે. લાચાર હું. ક્ષમાયાચના. મારી વાત સરલ છે ને સરલતા જેવું અટપટું બીજું શું છે ?

સૌમ્ય ડૉક્ટર છે અને સ્મિતા અંગ્રેજી સાહિત્યની લેક્ચરર. એક વખત બંટી પથારીવશ હતો. સ્મિતાએ કોઈ ઇષ્ટદેવની બાધા રાખી. મેં કહ્યું, ‘સ્મિતા, તારો પતિ ડૉક્ટર છે ને તું પોતે આધુનિક અંગ્રેજી સાહિત્ય પચાવીને બેઠી છે, છતાંય આ બાધાઆખડી !’

‘પપ્પા, એ તો એમ જ હોય. અંતે તો માનો જીવ છે ને !’

પથારીમાં પડ્યોપડ્યો બંટી કહે, ‘દાદાજી, your comment.’

મારો જવાબ,’ A man is a rational animal. An intellectual is a rationalising animal.’

બંટી ખડખડાટ હસી પડ્યો.

મને ઘણી વાર સ્મિતાને માટે માન થાય છે. તે જેટલી પુસ્તકપરાયણ છે તેટલી જ વ્યવહારચતુર પણ છે. વ્યવહારની વાતમાંથી મારો તો કાંકરો જ કાઢી નાખવામાં આવે. કાન્તાનું તો ભલું પૂછવું, તે તો વિવાહની વરસી પણ કરી નાખે. સૌમ્યની પાસે તો આવી તેવી વાતો માટે સમય જ ન હોય. કૌટુંબિક જવાબદારીનો બધો ટોપલો સ્મિતાને માથે. તે કોકડું કુનેહપૂર્વક ઉકેલી નાખે. અમે - હું અને કાન્તા - બંગલાના નીચેના ભાગમાં રહીએ છીએ. સૌમ્ય-સ્મિતા- બંટી ઉપરના ભાગમાં. આ ગોઠવણ પણ સ્મિતાની. સંયુક્તનાં સંયુક્ત અને વિભક્તનાં વિભક્ત. બંટીની માંદગીના પ્રસંગે અમે સાથે જ રહીએ, સાથે જ જમીએ. કાન્તાને મારી સાથે બને તેના કરતાં સ્મિતા સાથે વધારે બને. હું દેખાઉં છું તેટલો બેદરકાર કે નઠોર નથી. સ્મિતાને - અને - સુહાસને પણ - ભરોસે તો હું કાન્તાને એકલી મૂકીને ભાગી છૂટ્યો છું.

આ ગેસ્ટહાઉસના ઉપલા માળે મારો રૂમ છે. સવારના સમયે બાલ્કનીમાં બેઠો છું. ઝીણા ઝરમર મેહ વરસે છે. થાય છે કે સાંજ સુધીમાં બિલકુલ ઉઘાડ નીકળે તો સારું. આજે તો પૂર્ણિમા. સાગર અને શશીની રાત. પૂર્ણિમા યાદ આવતાં જ મનમાં ઝબકારો થયો. આજે તો શ્રાવણી પૂર્ણિમા - રક્ષાબંધનનું પર્વ - આ બળેવે શોભા કોને રાખડી બાંધશે ? મારું સરનામું તો મેં સુહાસ સિવાય કોઈનેય આપ્યું નથી ને સુહાસે મને તે કોઈનેય ન જણાવવાનું વચન આપ્યું છે. અને સુહાસ તો રઘુકુળનો વંશજ.

હિન્દીના એક પ્રોફેસર મિત્ર હરિકૃષ્ણ ‘પ્રેમી’ના નાટક ‘રક્ષાબંધન’ પર ઓવારી ગયા હતા. મેવાડની મહારાણી કર્મવતી ચિતોડ પરના ગુજરાતના સુલતાન બહાદુરશાહના આક્રમણ પ્રસંગે કટોકટીની પળે દિલ્હીના બાદશાહ હુમાયૂને રક્ષા પાઠવીને રક્ષણ માગે છે. જો કે હુમાયૂ આવી પહોંચે તે પહેલાં તો રજપૂતાણીઓ જૌહરની જ્વાળામાં

આત્મવિસર્જન કરી ચૂકી હોય છે. તે કહે, 'કેવી ઉદાત્ત ભાવના !' મારાથી ટેવ પ્રમાણે બોલાઈ ગયું, 'મને તો આમાં emotional exploitation દેખાય છે. કર્મવતી પોતાના સ્વાર્થે હુમાયૂને ભાઈ બનાવીને રક્ષા પાઠવે તેમાં ઉદાત્તતા ક્યાં આવી ?' તે છંછેડાયા. કડવાશ તો મારા લમણે લખાયેલી છે.

'રાખી કે બંધનકો નિભાના 'વાળા આવા ભાવુક સાહિત્યકારોએ જ તો રક્ષાબંધનના મૂળ મર્મને શીર્ષાસન કરાવ્યું છે. રક્ષાબંધન પાછળ બહેનની એવી કલ્યાણકામના કે કપરા સંજોગોમાં ભાઈનું રક્ષણ થાય. પોતાના રક્ષણની તો તેમાં ગંધેય ન હોય. મહાભારતના પ્રસંગને આલેખતું એક લોકગીત સાંભળ્યું છે ? 'કુંતા અભિમન્યુને બાંધે અમ્મર રાખડી રે.' કુરુક્ષેત્રના ભીષણ રણસંગ્રામમાં અભિમન્યુનું રક્ષણ થાય તેવી કુંતા માતાની શુભાશિષ. રક્ષા જાણે કે રક્ષાકવચ.

આ લોકગીતની અધકચરી જાણકારીને આધારે એક કવિવિવેચકે બાફી માર્યું છે કે 'ઉત્તરા અભિન્યુને બાધે અમ્મર રાખડી રે ' ને પછી તારવે છે કે એક જમાનામાં પત્ની પતિને રાખડી બાંધતી હતી. 'ભાઈ મારા, ભૂલચૂક લેવીદેવી કરીને ખેલદિલીપૂર્વક પાઠ સુધારી લ્યો : ઉત્તરા ≒ કુંતા. પત્ની નહીં પણ દાદીમા. સમજ્યા !'

બીજા એક પ્રોફેસર-વિવેચકે પણ આવો જ છબરડો વાળ્યો છે. પોતે કંઈક નવું સંશોધન કર્યું છે એમ માનીને અવારનવાર કહે છે કે 'કૃષ્ણ આપણા પ્રથમ દાણચોર છે.' 'મિત્ર, દાણલીલાના કૃષ્ણ દાણચોર નહીં પણ દાણ ઉઘરાવનાર કસ્ટમ ઑફિસર હતા. યાદ કરો : 'દાણ માગે રે દાણ માગે' અથવા 'કાંઠે ઊભો કાનૂડો દાણી.' ગેરસમજ દૂર થાય તો ભયો ભયો.

આથી મારા વહાલા વાચકો, મારી આપ સૌ સજ્જનોને જાહેરમાં વિનમ્ર વિનંતી છે કે, એટ લિસ્ટ તમે લાગણીને તો નિર્વ્યાજ લાગણી રહેવા દો. તેની આસપાસ પોચટ ભાવનાઓનો ઘટાટોપ ઊભો કરીને તેને એક્સપ્લોઇટ ન કરો.

હું આ ઉદ્‌બોધન કરું છું ત્યારે એક મચ્છર મારા કાનમાં ગણગણાટ કરે છે, 'હે લેખક મહાશય, સાહિત્યકૃતિમાં શિખામણ ? એથી ઔચિત્યભંગ એટલે કે રસભંગ ન થાય ?' 'તો મચ્છર મહાશય, તમે મારી વાત સમજો. ધારો કે હું મારા કોઈ સ્વજનનું ચરિત્રચિત્રણ કરતો હોઉં તો તેમાં મારા પ્રિય લેખકની મારી પ્રિય વાર્તા વાંચવાની તમને ભલામણ પણ કરી શકું કારણ કે આ કંઈ સાહિત્ય નથી. છે માત્ર પરિશુદ્ધ, નવતર શબ્દ પ્રયોજું તો પરિષ્કૃત, અગડંબગડં.

બોલો રે ભાઈ અગડંબગડં
ડોલો રે ભાઈ અગડંબગડં
રાચો રે ભાઈ અગડંબગડં
નાચો રે ભાઈ અગડંબગડં

મારું આ અગડંબગડં કોઈને ખૂંચે, ખટકે, વાગે, કડવું લાગે તો ક્ષમાયાચના. તમે

જાણો છો કે મેં એક વખત દેડકાને મારવા માટે મારા હાથમાં ઢેખાળો ઉપાડ્યો હતો. તમે માન્યું હશે કે જીવદયાને કારણે હું તે ફેંકી શક્યો ન હતો. પણ વાત એમ નથી. જીવદયા અંતે તો આત્મદયાનો જ પર્યાય છે. દેડકા, બિલાડી, કબૂતર જેવા મોટા જીવને તરફડતો જોઈને હું અરેરાટી અનુભવું છું. મારાથી ત્ચ, ત્ચ, ત્ચનો ઉદ્ગાર સરી પડે છે. પરંતુ મારા પગ નીચે રોજબરોજ કીડી જેવાં કંઈ કેટલાંય નાના જીવ કચડાઈ જાય છે ને તે જોયા-જાણ્યા છતાંય અરેરાટી વિના હું ધરાર ચાલ્યો જઉં છું. જો દરેક વખતે અરેરાટી અનુભવું તો મારી આખી જિંદગી ત્ચ, ત્ચ, ત્ચ કરવામાં જ વીતી જાય.

મિત્રો, એ વાત નોંધી લ્યો કે હું હિંસક છું જ. તે દિવસે મેં દેડકાને મારવા લીધેલો ઢેખાળો અલોપ નથી થઈ ગયો. પણ તે મારા હાથમાં ભાંગીને ભરભર ભૂકો થઈ ગયો છે. તેના રજકણ હું ઠેરઠેર વિખેરતો રહું છું. ક્યારેક કોઈનું અપમાન, તિરસ્કાર, વિડંબના, કટાક્ષ, મજાક બનીને તે વેરાતા રહે છે. આને હિંસા, એક પ્રકારની હિંસા - સૂક્ષ્મ હિંસા - નહીં તો બીજું શું કહેવાય ?

જોકે, અંતે તો હિસા પ્રત્યેનો આપણો અભિગમ પણ તાત્ત્વિક નહીં, સાપેક્ષ જ હોય છે. જનની અને જન્મભૂમિને આપણે સ્વર્ગથીયે ઉન્નત માનીને સમાન ભૂમિકાએ સ્થાપીએ છીએ. પરંતુ જનનીનું અપમાન કરનારની હત્યા કરનારને ફાંસી કે જનમટીપની સજા મળે. જ્યારે જન્મભૂમિનું અપમાન કરનાર (હકીકતમાં તે અપમાન કરનાર નહીં, માત્ર નિમકહલાલ પગારદાર નિર્દોષ પ્રજાજનો જ હોય છે)ની હત્યા કરનારને પરમવીર ચક્રથી નવાજીએ છીએ.

અત્યારે ખાબોચિયામાંનાં દેડકાં ડ્રાંઉં ડ્રાંઉં કરે છે, 'પંડિતજી, તમે તો કંઈ ફિલસૂફી ડહોળવા માંડ્યા ને !' 'ના, મેડકજી ના. મને આ કે તે દર્શનનાં ફોંફાં ફોલવામાં કશોય રસ નથી. મારા શબ્દો પાછળ માત્ર મારી ફીલિંગનો ફોર્સ જ કામ કરે છે. I am not the man of reason. I proceed by my intuition. The heart has its own reasons, of which reason is ignorant. તર્કશાસ્ત્રનો એક નવો નિશાળિયો પણ મને ચપટી વગાડતાંમાં ચેક અને મેટ કરી શકે.'

હું પલંગમાં પડ્યો છું. અડધું વંચાયેલું પુસ્તક છાતી પર અવળું મૂક્યું છે. તંદ્રિલ નજરની સામે ઝલમલે છે :

'મામાનું ઘર. દીવાનખંડ. હીંચકો. હીંચકા પર હું બેઠો છું. વય પંદરેક વર્ષ. માથા પર પીળી કરેણની છાયા. તેની એક ડાળી વેલની જેમ ઝૂકી છે. તેના પર ઝૂમે છે એક સોનેરી કળી. હવામાં સોનચંપાની ગંધ. માદક ગંધના ઘેનથી પળભર પાંપણ બિડાઈ જાય છે. કોયલનો મધમીઠો ટહુકાર. આંખો ખોલીને જોઉં તો બોરસલીની ડાળી પર લાલ ઓઢણી ઓઢીને કોકી હીંચે છે. ગીત ગુંજે છે, 'બેની, હીંચકો બાંધ્યો રે બકુલ તણી આ ડાળે.' હંવામાં પાલવ લહેરાય છે. હું મારા હીંચકાને મોટો ઝોલો આપું છું અને પાલવ પકડવા જઉં છું. કોકી પતંગિયું બની જઈને ટગલી ડાળ પર બેસે છે...'

ટેલિફોન રણક્યો. બીજું કોણ હોય - સુહાસ જ તો ! તે કહે છે કે 'મારી છેલ્લી નવલકથા 'હું ને મારો પડછાયો'નો અમિત મહેતાએ કડક રિવ્યૂ કર્યો છે. તેને ઓરમાન માતા -પુત્ર - સરલા અને કુમારના સંબંધમાં incestની ગંધ આવે છે. નવી વિવેચનશૈલી પ્રમાણે તેણે ગદ્યની તપાસ આદરીને તેમાં પ્રયોજાયેલાં વિશેષણો અને ક્રિયાપદોને આધારે સાબિત કર્યું છે કે તે સંબંધમાં incest જ છે. અદાલતનો દરવાજો દેખાડવાની ગર્ભિત ધમકી પણ ઉચ્ચારી છે. હવે તારે તેનો જડબાતોડ જવાબ આપવો જોઈએ.'

મારી નવલકથાઓમાં વિવેચકોને દેખાયેલા ગુણદોષોની હું ઉપેક્ષા જ કરતો હોઉં છું. ભાઈ, એ તો વિવેચક કહેવાય ! ગમે તે સાબિત કરી શકે. શિશુકથાના પેલા બ્રાહ્મણના હાથમાં રહેલા બકરાને કૂતરું સાબિત કરવા માટે તો ત્રણ ઠગની જરૂર પડી હતી. વિવેચક તો એકલો જ પૂરતો છે. એકે હજારાં. તમે નિરંજન ભગતનું ગીત 'ચલ મન મુંબઈ નગરી' તો વાંચ્યું જ છે ને ! એ ગીત ચૌદ પંક્તિનું હોવાથી એક વિવેચક તેને સૉનેટ માને છે અને પછી તેની aa. bbba. ccca, ddda એવી વિશિષ્ટ પ્રાસરચનાની નોંધ લઈને કવિની સ્વકીય સર્જકતાને બિરદાવે છે ! જો એક વિવેચક ગીતને સૉનેટ સાબિત કરી શકે તો બીજા વિવેચકને માટે વાત્સલ્યને incest સાબિત કરવું એ રમતવાત ન ગણાય ? તમે જ કહોને !

વિવેચનથી હું ઊફરો જ રહું છું. સાહિત્યસર્જન તે મારે માટે આનંદની પ્રક્રિયા છે. હું ગ્રીષ્મની સવારે શીતલ જલથી સ્નાન કરું છું ત્યારે મને સ્નાનનો આહ્‌લાદ મળે છે. રોમાંચનો- તાજગીનો અનુભવ થાય છે. બસ એટલું જ પૂરતું છે. પાણી ક્યાં વહી ગયું તેની લપછપમાં પડતો નથી. સાહિત્યસર્જનનું પણ લગભગ એવું જ છે. આગળપાછળની ઝાઝી તથા નથી રાખતો. વિવેચનની ઐસીતૈસી.

સર્જનનો આનંદ તે જ સર્વસ્વ. મમ્મટને હું મોટા ગજાનો કાવ્યશાસ્ત્રી માનતો નથી. મને તે કાવ્યશાસ્ત્રનો એક સંનિષ્ઠ શિક્ષક જ જણાયો છે પણ તેની એક વાત મનમાં ઊંડે ઊંડે ઘર કરી ગઈ છે - તત્કાલ આનંદ. આગલી કે પાછલી નહી, સર્જન-ભાવનની ક્ષણે જ પ્રાપ્ત થતો આનંદ. *તત્કાલ*નો જ મહિમા.

સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રમાંની રસચર્ચા રસપ્રદ છે. કાવ્યાચાર્યોની કાવ્યદૃષ્ટિ એવી તો મર્મગામી છે કે તે અર્વાચીન પાશ્ચાત્ય વિવેચનને પણ પ્રેરક નીવડી શકે. પણ હું તેમની બધી વિચારણા સાથે સંમત થઈ શકતો નથી. મારા માટે તો મારા અનુભવનું પ્રમાણ તે જ સર્વોપરી રહે છે. સાધારણીકરણની પ્રક્રિયા પ્રમાણે ભાવક અને વિભાવાદિનું સાધારણીકરણ થઈ જાય છે. રામ અને સીતા કાન્ત કે કાન્તા રૂપે પ્રતીત થાય છે. તેથી જ તો ભાવકનો અનુપ્રવેશ શક્ય બને છે. પરંતુ મારા અનુભવની સાથે આ પ્રક્રિયાનું ટ્યુનિંગ થઈ શકતું નથી. મારી સામે 'શાકુંતલ'નો સાતમો અંક ભજવાય છે. દુષ્યંત અને સર્વદમનના મિલનનું દૃશ્ય. દુષ્યંતના મુખમાંથી 'ધન્યસ્તદંગરજસા મલિની ભવન્તિ'નો ઉદ્‌ગાર સરી પડે તેવો સુંદર દુર્લલિત બાળક તરીકેનો સર્વદમન બનનાર બાળનટનો અભિનય છે. તે સમયે હું

મારા ડાબા હાથ પર થયેલી ફોડલીને જમણા હાથથી પંપાળતો હોઉં છું. મારી બાજુની ખુરશીમાં બેઠેલો નાનકડો સૌમ્ય બચબચ કરીને ચ્યુઈંગ-ગમ ચગળતો હોય છે તેને ટપારતો હોઉં છું અને બરાબર તે જ ક્ષણે વાત્સલ્ય રસનો આનંદ પણ અનુભવતો હોઉં છું. સર્વદમન બનનાર બાળનટની અભિનયકલા પર ઓવારી જઈને તેને દાદ પણ આપું છું, 'કમાલ, જુગલ, કમાલ' આઈ.એ.રિચર્ડ્ઝને મારી સામે ડોળા તતડાવવા હોય તો ભલે પણ હું તો એમ માનવાનો કે કલારસિકના ચિત્તમાં aesthetic instinct જેવી કોઈ વિશેષતા છે જે તેને કલાનો આનંદ આપે છે: અનુભવપ્રમાણની જ સર્વોપરિતા. તેથી જ તો હું કાવ્યાનંદ બ્રહ્માનંદનો સહોદર છે એમ માનવાને બદલે બ્રહ્માનંદ કાવ્યાનંદનો સહોદર હોઈ શકે એમ માનવું જ પસંદ કરું છું. કાવ્યાનંદ તો મેં ચાખ્યો છે. બ્રહ્માનંદ મારે માટે માત્ર અટકળનો વિષય છે.

વિવેચન? Once a while ઠીક છે. બાકી સાહિત્યવિવેચનનો ખડકલો જોતાં તો એમ લાગે છે કે તેનાથી કાવ્યની દેવી પોતે જ કદાચ મુંઝારો અનુભવતી હશે. વિવેચને કાવ્યકલા પર જેટલો અત્યાચાર કર્યો છે તેટલો અન્ય કોઈ કલા પર કર્યાનું જાણ્યું નથી. વિદ્વાનો, બિચારી કવિતાને તો મુક્ત રહેવા દો!

મેં ફોન પર સુહાસને જવાબ આપ્યો, 'દોસ્ત, તું તો જાણે જ છે કે મને આવી ચર્ચાચર્ચીની ઝંઝટ ગમતી નથી, જેને જે લખવું હોય તે ભલે લખે. આમેય તે મારા a-social વલણને anti-social માનીને મારે માથે માછલાં ધોવાય જ છે તો પછી બૂડ્યા તો બે વાંસ વધારે. છોડને બધી લપછપ.' 'ધબ' અવાજ સંભળાયો. સામે છેડે સુહાસે ગિન્નાઈને ફોન પછાડ્યો હશે.

મિત્રમાં મિત્ર માત્ર સુહાસ. તેની સાથે મારે તકરારનો અને પ્યારનો બેવડો નાતો. અમારો સંબંધ ટકી રહ્યો છે તેનો યશ પણ સુહાસને જ આપવો રહ્યો. તે મને હંમેશાં સ્વીકારી શકતો નથી. પરંતુ સમજી તો શકે છે ને! બીજા તો વળી એટલેય ક્યાં પહોંચે છે?

એક વાર વાતવાતમાં મેં તેને બટાકાપૌંઆવાળી વાત કરી. તેણે તરત જ મારી પેરડી શરૂ કરી, 'નવલકથા લખવી એટલે બેઠા હોઈએ ત્યાંથી ઊભા થવું. સ્ટડીરૂમમાં જવું. રાઇટિંગ ટેબલ પાસે જઈને ખુરશી ખસેડવી, તેના પર બેસવું. કાગળ ગોઠવવા. બોલપેન ખોલવી...'

મેં તેને આગળ બોલતાં અટકાવ્યો, 'બસ, સુહાસ, બસ. તું જરા મારી વાત સાંભળ તો ખરો. આ બે ઘટનાઓમાં ફેર છે.'

'હા, ફેર છે. તારી ટેવ પ્રમાણે તું કહેવાનો - એક માણસ વહેલી સવારે ફરવા માટે નીકળ્યો છે. જો તેને કોઈ પૂછે કે 'તમે અત્યારમાં કેમ ફરવા નીકળ્યા છો?' જો તે એમ કહે કે 'વહેલી સવારે તાજી હવામાં ફરવાથી સ્વાસ્થ્ય સારું રહે છે' તો તેની મોર્નિંગ વોકને 'વર્ક' કહેવાય. જો તે એમ કહે કે 'બસ, મજા આવે છે' તો તે 'પ્લે' કહેવાય. પ્રવૃત્તિ એક

પ્રતિભાવ જુદા જુદા. હેતુલક્ષિતા : વર્ક, નિર્હેતુકતા : પ્લે. બરાબર ને ! ' પછી મારા ચાળા પાડતો હોય તેમ લલકારવા લાગ્યો :

'હું તો બસ ફરવા આવ્યો છું,
મારું કે તમારું કામ કશુંયે ક્યાં કરવા આવ્યો છું !

''મારી વાત પૂરી સાંભળ તો ખરો કે પછી તારું જ હાંક્યે રાખીશ. આ વર્ક અને પ્લેની વાત નથી. બંને વર્ક છે. પણ જે કામ મને મનગમતું છે તેનો મને ભાર નથી લાગતો. જે કામ મને અણગમતું છે તે બોજારૂપ લાગે છે. એક સંસ્કૃત ઉક્તિ ટાંકું તો, 'અનુકૂલ વેદનીયં સુખં, પ્રતિકુલ વેદનીયં દુઃખં' એમ તો કર્તવ્યભાનથી પ્રેરાઈને ઑફિસનું કામ પણ ક્યાં નથી કરતો ? પરંતુ ક્યારેક તો થાય કે મારું ચાલે તો... જવા દે, યહ કહાની ફિર સહી.''

કાન્તાને બટાકાપૌંઆ બનાવવામાં મજા આવે, નવલકથા વાંચતાં કંટાળો આવે. એ તેની રુચિની વાત છે. સુહાસ, અહીં પણ પ્રશ્ન વ્યક્તિત્વ કે રુચિની ઉચ્ચાવચતાનો છે જ નહી. પ્રશ્ન માત્ર રુચિનો છે. કાન્તાનો વ્યક્તિત્વને ઉતારી પાડવામાં કે મરોડવામાં મને રસ નથી. તે તે છે. હું હું છું. કાન્તા જીવણલાલ ન થઈ શકે. જીવણલાલ કાન્તા ન થઈ શકે ઓથેલો હેમ્લેટ ન થઈ શકે. હેમ્લેટ ઓથેલો ન થઈ શકે. વિરાજવહુ કમલ ન થઈ શકે. કમલ વિરાજવહુ ન થઈ શકે. બસ, મારી વાત માત્ર આટલી જ છે.' હું ને સુહાસ જ્યારે મળીએ ત્યારે અમારી વચ્ચે આવી ટપાટપી ચાલ્યા જ કરે. ને છતાંય એકબીજાને મળ્યા વિના ચેન ન પડે.

ટેલિફોનની ઘંટડી સાંભળતાં જ કોકી તો અલોપ થઈ ગઈ. કોકી ! કોકી ! કોકિલા ! મારા મામાની દીકરી. મારાથી બે ત્રણ વર્ષ મોટી. માખણની પુતળી. સાગરનીલી આંખો. અંગેઅંગમાં ખિસકોલીની ચંચળતા. રજાઓ પડી ન પડી કે તરત જ મામાને ત્યાં. કારણમાં કારણ એક માત્ર કોકી. તેની સરલ મધુરતાની મને મોહિની. એકબીજાની સાથે ગોઠી ગયેલું. જ્યારે જુઓ ત્યારે સાથે ને સાથે જ. મજાક-મશ્કરી ચાલ્યા કરે. તે હીંચકે બેઠી હોય તો છાનેમાને હું તેની સેર સળિયા સાથે બાંધી દઉં. બદલો લેવા માટે તે મારી અધૂરી વાંચેલી ચોપડી સંતાડી દે. હું બહાવરો બહાવરો શોધ્યા કરું, તે મંદમંદ મલકાયા કરે.

છેલ્લી વાર -

છેલ્લી વાર વેકેશનમાં મામાને ઘેર ગયો ત્યારે કોકી બારણામાં જ ઊભી હતી. તેણે સ્મિત કરીને મને આવકાર્યો તો ખરો - પણ આ કોકી ? મારી કોકી ? ક્યાં ગઈ મારી કોકી ? મને બીજા કોઈ કરતાં જરાય જુદી ન લાગી.

જમીને અમે હીંચકે બેઠાં હતાં. તે મારી સાથે વાતો તો કરતી હતી પણ ફીકીફીકી. તેની આંખો ઝાંખી ઝાંખી. હું બાળપણમાં દર્પણની એક રમત રમતો. ફૂંકો મારીને દર્પણને ઝાંખું કરી નાખતો. કોકીની આંખો પણ તે દર્પણ જેવી ઝાંખીઝાંખી. એ ઝાંખી આંખોમાં એકાએક ચમક આવી. વીજળી ઝબકી. જોઉં તો બારણામાં હરીશ. તે કૂદકો મારીને તેની

તરફ દોડી. વાત સમજાઈ ગઈ : હરીશ મારી કોકીને હરી ગયો હતો.જીવ ડહોળાવા લાગ્યો. ઊલટી થશે એમ લાગ્યું. ન થઈ. ઊબકો આવીને રહી ગયો. તે સાંજે મામાને અષ્ટંપષ્ટં સમજાવીને પાછો ઘર ભેગો થઈ ગયો. છેલ્લે કોકીને ક્યારે જોઈ હતી ? કંદર્પ સાથેના તેના લગ્નપ્રસંગે - નવવધૂના વેશમાં.

કાન્તા સાથે મારા વિવાહ નાની ઉંમરમાં થયેલા. અલબત્ત, 'પેટમાંથી વીવા કરેલા, જીવણલાલ, પરણેલા મેટ્રિક પહેલાં, જીવણલાલ. ' સાવ એવું તો નહીં જ. મેટ્રિકની પરીક્ષા મેં એંશી ટકા માર્ક સાથે પાસ કરી. તેથી મને કૉલેજ કરાવવાનો નિર્ણય લેવાયો. અમારા ગામમાં કૉલેજ નહીં. તે માટે અમદાવાદ જવું પડે. બાની મરજી એવી કે દીકરો ખૂંટે બંધાઈ જાય તો સારું. બાપુજી પક્કા વહેપારી. એક રૂપિયાના ત્રણ અડધા ઉપજાવવામાં માને. કાન્તાનું કુટુંબ મૂળ અમારી નાતનું ને અમારા ગામનું. ત્રણ પેઢીથી અમદાવાદમાં રહે. એલિસબ્રીજમાં બંગલો. માતા મરી ગયેલી. ઘરમાં માત્ર માંદા પિતાજી ને ઘરડાં દાદીમા. બાપુજીએ પાસો નાખ્યો ને પોબાર પડ્યો. કાન્તા સાથે સગાઈ થઈ ગઈ. તેના બંગલાના જ એક રૂમમાં મારા રહેવા માટેની વ્યવસ્થા પણ ગોઠવાઈ ગઈ. મારા ગમા-અણગમાનો તો પ્રશ્ન જ નહતો. બાને તો વાત થાય જ નહીં. તે કંઈક બેજવાબદાર, ડરપોક ને દાધારંગી. બાપુજીથી હંમેશાં ફફડતી રહે અને બાપુજી એટલે હરતી ફરતી બંદૂક. મનમાં હું તેમને મેજર માધવલાલ કહેતો. તે હરતાફરતા હોય ત્યારે લેફ્ટ-રાઈટ લેફ્ટ-રાઈટ બોલ્યા કરતો.

મારા લગ્ન પછી ટૂંક સમયમાં જ બિમાર પિતા અને ઘરડાં દાદીમાનું અવસાન થઈ ગયું. હવે ઘર પર સુવાંગ અમારો અધિકાર. લોકો માને કે મારી પાંચે આંગળીઓ ઘીમાં છે. માત્ર મારું મન જ જાણતું હતું કે આંગળીઓ ઘીમાં છે ને માથું કઢાઈમાં છે. કાન્તા તો બડકમદાર. ઘરની દરેક વસ્તુ પર તેના અહંકારનો સ્પર્શ. મને બધું પરાયું પરાયું લાગે. મને થાય કે કાન્તાને બદલે હું સાસરે ગયો છું.

અમારા દામ્પત્ય જીવનને હું 'બ્લેક ઍન્ડ વ્હાઈટ' તરીકે ઓળખાવું છું. આમાં બ્લેક કોણ ને વ્હાઈટ કોણ તે પ્રશ્ન જ અસ્થાને છે. તેનો જવાબ સાપેક્ષ છે. મને અભિપ્રેત છે માત્ર કોન્ટ્રાસ્ટ.

કાન્તા થોડું-ઘણું ભણેલી. ઘરનો હિસાબ બરાબર રાખે. છાપામાંથી તેને રસ પડે તેવા સમાચાર વાંચે. ચોપડીઓ તેને સપત્ની જેવી લાગે. મારે જોઈએ મારી આસપાસ ચોપડીઓનો કિલ્લો. તે ધાર્મિક વૃત્તિની સ્ત્રી. લાલજીની પાકી સેવા તેને પિયર તરફથી વારસામાં મળેલી. (અરેરે, મને તો વારસામાં મારા વડવાઓનું શાણપણેય નથી મળ્યું !)રોજ સવારે બે કલાક લાલજીની સેવા ચાલે; અધરં મધુરં, વદનં મધુરં, સ્મિતં મધુરં, ધૃતં મધુરં ! તેને ઈશ્વરમાં રસ મને ઇબ્સનમાં રસ. મારી ને ઈશ્વરની વચ્ચે બારમો ચંદ્રમા. ગ્રંથાલય તે જ મારું દેવાલય. રાતના નવરાશના સમયે ડ્રોઈંગરૂમમાં ગામગપાટા ચાલે. મારે જોઈએ એકાંત. પરિણામે તણાવ.... તણાવ...તણાવ. મારો અતડો સ્વભાવ

જોઈને મારી પ્રથમ લગ્નતિથિએ સુહાસે મને એક પુસ્તક ભેટ આપ્યું હતું : How to win friends and influence people. લેખક Dale Carnegie.

કાન્તા તરફ સમભાવ ધરાવનારને હું બ્લેક લાગું અને કાન્તા વ્હાઈટ લાગે. મારા તરફ સમભાવ ધરાવનારને કાન્તા બ્લેક લાગે ને હું વ્હાઈટ લાગું. એ કહેવાની ભાગ્યે જ જરૂર હોય કે કાન્તાનો જુમલો જ મોટો હોય. ઇબ્સન કરતાં ઈશ્વરને જ વધારે મત મળે તેમાં નવાઈ શી ?

ભક્તિભાવ ઉપરાંત કાન્તાનું બીજું એક લોકપ્રિય પાસું તે એની સ્વાદિષ્ટ રસોઈ. આંગળા ચાટીને ખાઈ જવાય તેવી ટેસ્ટફુલ. મિત્રો કહે છે કે મેં પાંચેય આંગળીએ પરમેશ્વરને પૂજ્યા હશે. માનું કે તેઓ ભોળે ભાવે જ એમ કહેતા હશે !

અમારા બંગલાનું રિનોવેશન કરાવવામાં આવ્યું. સામાન્ય રીતે સૌમ્ય ઘરસંસારની બાબતમાં માથું ન મારે. કોણ જાણે કેમ એને એવું સૂઝ્યું કે નવા જમાના પ્રમાણે બંગલાને નામ આપવું જોઈએ :

સૌમ્ય : બંટી, છેવટે તો આ બંગલો તારો છે. નામની પસંદગી તો તારે જ કરવાની.

બંટી : દાદાજી લેખક છે. નામ તેમની પસંદગીનું જ રાખીએ.

કાન્તા : તેમનું પસંદ કરેલું નામ કોઈનેય નહી ગમે. તે વળી કંઈ નવું જ ગતકડું કાઢશે.

બંટી : દાદાજી, બોલો શું નામ રાખીશું ? તમારી પસંદગી ફાઇનલ. તમારી પસંદગી તે જ મારી પસંદગી.

હું : (મૌન).

સ્મિતા : બંટી, રહેવા દે. દાદાજી જવાબ નહી આપે. બહુ બહુ તો કહેશે 'કાન્તાકૃપા' કે એવું જ કંઈક.

સુહાસ : ડિયર, જવાબ ન આપે તો કંઈ નહી. તેની પસંદગીનું નામ હું જ સૂચવું :'એકાકી'.

સુહાસ મને છંછેડવા જ બોલ્યો હશે. મારાથી બોલાઈ ગયું :'એકાકી' નહી 'એકાંત'.

સુહાસ : એ બધું એકનું એક જ. મૂઆ નહી ને...

બાકીનું વાક્ય તે ગળી ગયો.

હું : એમ નથી સુહાસ, એકલતાનો સંદર્ભ તો બંનેમા છે પણ મર્મમાં ફેર છે. 'એકાકી'માં એકલતા તે સામાજિક પરિબળનું પરિણામ છે. 'એકાન્ત'માં એકલતા તે સ્વૈચ્છિક પસંદગી છે.

સુહાસ : તારી દરેક વાતમાં 'સ્વ' તો આવે, આવે, ને આવે જ.

હું : હા. આવે. મને 'સ્વ'માં રસ છે. 'સ્વ' મારા અસ્તિત્વનું કેન્દ્ર છે. ઇતર વિશ્વ મારા સ્વનું જ પ્રોજેક્શન છે. આપ મૂએ ફિર ડૂબ ગઈ દુનિયા.

કાન્તા : (મો મચકોડીને) જોયું ને ! જ્યારે જુઓ ત્યારે મરવાની જ વાત. સારા

કામમાંયે અપશુકન કર્યા વગર ન રહે. આ 'માણેકથંભ અહીં બાળજો' જેવી વાત.

સ્મિતા : બા, એ તો તમે એમની નવલકથાઓ વાંચી નથી. એમાંયે ત્રણ પાત્રોએ આત્મહત્યા કરી છે.

સ્મિતા મારી સામે તાકી રહી. કાન્તાને તો સ્મિતાનો ટેકો મળી રહે એટલે રાજી રાજી. છેવટે બંટીની ના-મરજી છતાં સૌમ્યના સૂચનથી બંગલાનું નામ 'પલ્લવ નિકેતન' રાખવાનું નક્કી થયું.

આજે મોડી સવારે મને એક સ્વપ્ન આવ્યું :

''થપ્, થપ્, થપ્... હું એક હાથે તાળીઓ પાડું છું. તાળીના તાલે તાલે એક ભિખારણ કાખલીઓ કૂટતી, કૂદતી, નાચતી, ગાતી આવે છે :

બાર બાર મહિને આવી દિવાળી, બા,
હું દિવાળી કુંવારી.
દિવાળીને ઘાઘરો પહેરાવો, મારી બેનો, હું દિવાળી.
દિવાળીને કબજો પહેરાવો, મારી બેનો, હું દિવાળી.
દિવાળીને સાલ્લો પહેરાવો, મારી બેનો, હું દિવાળી.

હવામાં લાલ રંગનો સાળુ લહેરાય છે. કોઈ તરુણી ગાય છે : 'હવામેં ઊડતા જાયે મેરા લાલ દુપટ્ટા મલમલકા' ચારે બાજુ સેંકડો દેડકાં કૂદે છે ને કૂદતાં ગીત ઝીલે છે, 'ઈધર ઉધર લહેરાયેં, મેરા લાલ દુપટ્ટા મલમલકા.' દેડકાંની વચ્ચે ભૈયાજી બે હાથ ઊંચા કરીને નાચે છે. દેડકાં કૂદતાં કૂદતાં તાળીઓ પાડે છે. તાળીઓનો અવાજ પડઘાય છે. પડઘો ધીમે ધીમે મોટો ને મોટો થતો જાય છે. ધૂમ, ધડિમ્, ધબાક્. બૉંબ ફાટે છે. તાજમહેલના ફુરચેફુરચા ઊડી જાય છે. હવામાં ગીત ગુંજે છે, 'એક દિલકે ટુકડે હજાર હુએ, કોઈ યહાં ગિરા કોઈ વહાં ગિરા.' કાન્તા તાળી લેવા માટે હાથ લંબાવે છે. મારો હાથ હવામાં અધ્ધર ઝૂલ્યા કરે છે. તાળી પડે છે : થપ્, થપ્, થપ્.''

થપ્...ઠક્...થપ્...ઠક્...થપ્...ઠક...

ઠક...ઠક...ઠક...

કોઈ બારણું ખખડાવે છે, 'શું ચાલે છે, રે સાહેબ, સવાર પડી કે નહી ?'

મેં ઘર છોડ્યું ત્યારે નિર્ણય કર્યો હતો કે હવે જીવણલાલ તરીકે નથી જીવવું. નવા નામે, નવા અવતારે જીવવું છે. To be the other. નવી ગિલ્લી નવો દાવ.

માનસપટ પર બંગાળીની ઝલક અંકાઈ : એ.કે.રે. નવું નામ : એ.કે.રે. (એ કોણ છે? કોણ છે એ ? Who is he ?) પૂરું નામ : અતુલ કુમાર રે. 'રે'ની એક ફેન્ટસી ઊભી કરી શકાય.

ગેસ્ટહાઉસના મેનેજરે નામ પૂછ્યું. મેં જવાબ આપ્યો, 'એ.કે.રે.' તે સહેજ ચમક્યો, 'રે ?'

'હા, રે, Ray રે.' તેણે ઝાઝી પડપૂછ કરી નહી. ઠીક જ થયું.

ઉપલા માળે મારી રૂમની સામે એક રૂમ ખાલી હતી. કાલે રાતે જ ત્યાં, નહીં યુવાન કે નહીં પ્રૌઢ તેવું કપલ આવ્યું હતું. શ્રીમાને મેનેજર પાસેથી મારું નામ જાણી લીધું હશે. મેં બારણું ખોલ્યું.

'ઓ..હો..હો..ભાઈ, તમે તો ભાઈ, ભારે ઊંઘણશી. કુંભકર્ણના અવતાર લાગો છો. ખબર છે કેટલા વાગ્યા ? આઠ વાગ્યા આઠ. અત્યાર સુધી તે કંઈ ઘોરાતું હશે ? '

આ પડોશીઓ પણ એક પળોજણ હોય છે. માંદેસાજે, ટાણેકટાણે, વ્યવહાર પૂરતો સંબંધ રાખવામાં હું માનું છું બાકી પડોશ પણ એક અકસ્માત છે, પસંદગી નહીં. અંગત રીતે મને તેમના જીવનમાં એટલો રસ પડે છે જેટલો એક ઇગ્લૂવાસી એસ્કિમોમાં પડે. તેમની સાથે ઇધરઉધરની ગામગોઠડી કરવા કરતાં હું ગુલશન નંદા વાંચવાનું વધારે પસંદ કરું. તે મારી બાબતમાં માથું તો ન મારે ! મારી નવલકથાનાં પાત્રો વિશેષ તો મારી કલ્પનાનાં સર્જન છે. સુહાસ વ્યંગમાં મને સાહિત્યપ્રેરિત નવલકથાકાર કહે છે !

મનમાં થયું, 'ભોગ લાગ્યા.' બહારથી વિવેક દાખવ્યો, 'આવો, આવો, ભાઈ, તમારું નામ ?'

'રે ભાઈ, આ તમારી અટક 'રે' તે તમે બંગાળી કે ગુજરાતી ? મારી ઘરવાળી વારંવાર કોઈ બંગાળી 'રે'ની વાત કરે છે. તમે એકલા જ આવ્યા લાગો છો ! મિસિસ દેશમાં છે ?'

'તમારું નામ તો તમે કહ્યું જ નહીં.' જવાબ ગોઠવવાનો સમય મેળવવા મેં સામો સવાલ પૂછ્યો.

'મારું નામ મોહનલાલ. મોહનલાલ દલાલ. બિઝનેસ પણ દલાલનો. શેરદલાલ. હમણાંની જુઓને કેટલી મંદી ચાલે છે ? આજનું છાપું જોયું છે ?'

મને થયું કે હમણાં છાપાનું બીજું પાનું આખું કડકડાટ બોલી જશે. મેં વાત બદલવા માટે લોચા વાળવા માંડ્યા, 'હા, હા, ત.. તમે મોહનલાલ દલાલ..'

'હા, પણ તમે તો ખરા છો. મારા સવાલનો જવાબ જ ન આપ્યો. તમે બંગાળી કે ગુજરાતી ? '

મેં વાત ગોઠવી કાઢી, 'મારા ફાધર બંગાળી. મધર ગુજરાતી. મારા ફાધર બદલી થવાથી ગુજરાતમાં આવ્યા ને મારા મધરના ઘરની પાસે જ ઘર ભાડે રાખ્યું.'

'સમજી ગયો ભાઈ, સમજી ગયો. પછી તો સિનેમાવાળી થઈ હશે : મૈં તેરા તૂ મેરી. હા, તે પછી તમે કલકત્તા ગયા જ નહીં ? '

'હું નાનો હતો ને મારા ફાધરનું અવસાન થયું...'

અત્યારે જ મારા બાપના બેસણામાં આવ્યા હોય તેમ રડમસ અવાજે કહે, 'હશે ભાઈ, પરમકૃપાળુ પરમાત્માને જે ગમ્યું તે ખરું ! ' ત્યાં તેમની રૂમમાંથી ડૂસકાંનો અવાજ આવ્યો, 'પાછું ચસક્યું લાગે છે. ' બોલીને તે ચાલ્યા ગયા.

કોઈ ચીલાચાલુ કજોડાની કહાણી જેવી તેમના લગ્નજીવનની કથા. મોહનલાલ મેટ્રિક નાપાસ. તેમનાં પત્ની બી.એ.ઑનર્સ. પંડિત પિતા તણી આત્મજા. સામાજિક સંજોગોને

કારણે આ દોનધ્રુવનું ચોકઠું ગોઠવાયું. સાસરે લલિતા સોરાય. વર્ષો વીતતા ગયાં તેમ લલિતાનું બોલવાનું ઓછું ને ઓછું થતું ગયું. પછી ડૂસકાં શરૂ થયાં. ડૉક્ટરની સલાહ, 'થોડોક સમય હવાફેર માટે લઈ જાવ. ફેર પડે તો ઠીક છે, નહીંતર મોટા ડૉક્ટરને બતાવવું પડશે.' 'તે આ લઈને આવ્યા છીએ.' પોતાની પાળેલી બિલાડી વિશે વાત કરતા હોય તેમ છેલ્લું વાક્ય બોલ્યા.

હું બારી પાસે ઊભો હતો ત્યાં મારા ખભે કોઈ મુલાયમ સ્પર્શ થયો. ચોંકીને જોઉં તો – લલિતા !

'રે મૉશાય, તમે મને પાગલ માનો છો ?' ડૂસકું.

'ના રે ના. તમને તે પાગલ કોણ કહે ?'

ડૂસકાનું ખડખડાટ હાસ્યમાં રૂપાંતર, ' હું એ જ કહું છું. પાગલ મને પાગલ માને છે ને શાણા મને શાણી માને છે. તમે તો સમજુ છો. અપૂ પાછો આવશે ત્યારે હું તેને તમારા હાથમાં સોંપી દઈશ.'

'અપૂ!'

'બધા મને જૂઠું કહે છે કે તે મરી ગયો છે. એ તો ભાંખોડિયાં ભરતો થયો ને એટલે તેના પપ્પાથી કંટાળીને ભાગી ગયો છે. પાછો આવશે એટલે આપણો અપૂ તમને જ સોંપી દઈશ.'

'' આપણો અપૂ ?''

''કેમ નહીં ? મારો પુત્ર ને તમારો માનસપુત્ર! ''

''માનસપુત્ર ?''

''અપૂના સાચા સર્જક તો તમે જ છો, વિભૂતિભૂષણ નહીં.''

મને વાત સમજાવા લાગી, ''સાંભળો, લલિતાબહેન, હું સત્યજિત રે નથી. હું અતુલકુમાર રે છું.''

''રે મોશાય, તમે જે છો તે નથી ને નથી તે છો.''

આ એક અજાણી પાગલ નારીની અનાયાસ ઉક્તિમાં કેટલી તિર્યક્તા હતી ! મારા અંગ પરનાં વસ્ત્રો એક પછી એક સરી પડતાં હોય એમ મને લાગ્યું.

''લલિતાબહેન, હું ખરેખર અતુલકુમાર રે છું.''

''તમે પણ બધાના જેવા જ નીકળ્યા. હું તો તમને સજ્જન માનતી હતી. તમે પણ મારી મજાક કરો છો.''

ડૂસકાં ભરતી તે ચાલી ગઈ.

મેં ઊંડો નિસાસો નાખ્યો, ''એ મારું સદ્ભાગ્ય ક્યાંથી હોય કે તમે માનો છો એમ હું સત્યજિત રે હોઉં ! મારા નસીબમાં તો કાન્તા લખાઈ છે, કોકી નહીં.''

સત્યજિત રે સાથેનું મારું આઇડેન્ટિફિકેશન એક સણકો જન્માવી ગયું.

લલિતા તેના રૂમમાં ગાતી હતી :

''તમે મારા દેવના દીધેલ છો,
માગી લીધેલ છો,
આવ્યા ત્યારે અમ્મર થઈને રહો.''

મોહનલાલને કદાચ ફાલતુ લાગવાથી જ તેમણે અપૂના મૃત્યુનો ઉલ્લેખ નહીં કર્યો હોય. લલિતાની કરુણ કથામાં પુત્રશોકનો એક વિશેષ મણકો ઉમેરાયો. વિચાર આવ્યો,''સૌમ્યને વાત કરી હોય તો - પણ તો - તો-''

મારા મનમાં લલિતાના શબ્દો પડઘાયા કરે છે,''તમે જે છો તે નથી ને જે નથી તે છો.'' કોઈ પાગલ વ્યક્તિ જ અજાણતાં સત્યનું ઉચ્ચારણ કરી નાંખતી હશે? હા, સુહાસ કંઈક આ વાત સમજે છે,''ડિયર, ખોટું લાગે તો ભાભીના હાથનાં બે બટાકાવડાં વધારે ખાજે. પણ મારાથી બોલ્યા વગર નહીં રહેવાય કે તારો moral fibre weak છે. તારા વલણ અને વર્તન વચ્ચે વિસંગતિ છે. તારા વલણ પ્રમાણે તું વર્તન કરી શકતો નથી કે પછી વર્તન પ્રમાણે વલણ બદલી શકતો નથી. એ જ તો તારી ટ્રેજેડી છે.''

મારો ટૂંકો ને ટચ જવાબ,''મારું authentic existence માત્ર મારી નવલકથાઓમાં મારાં પાત્રો દ્વારા જ પ્રત્યક્ષ થાય છે.'' લલિતા તું નસીબદાર છે. તારે માત્ર એક જ ઘોડા પર સવારી કરવાની છે. હું તો બેવડું અસ્તિત્વ ધરાવું છું. કૌંસમાં ને કૌંસ બહાર. આવા અસ્તિત્વને revolt કહી શકાય? કામૂને પૂછવું પડે.

'રે'ની મારી fantasyએ મને સમૂળ હચમચાવી નાખ્યો છે !

સર્જકશબ્દ અને સત્ય. હું આત્મકથાકારને સર્જક માનતો નથી. પરંતુ એટલું હું દૃઢપણે માનું છું કે આત્મકથામાં લેખકની વ્યક્તિગત સચ્ચાઈ અચૂક અભિવ્યક્ત થાય છે. કોઈ ગ્લોબટ્રોટર સાહિત્યકાર પોતાની આત્મકથામાં જગતના ઘણા બધા ઉત્તમ કલાકારો સાથેના પોતાના આત્મીયતાભર્યા મિલનપ્રસંગો વર્ણવે. જો તમે તેને 'સાચા' માનો તો તેમાં તેના વાસ્તવિક જીવનનું તથ્ય પ્રગટ થાય છે. જો તમે તેને 'કલ્પિત' માનો તો તેના ચૈતસિક જીવનનું સત્ય - wishful thinking- પ્રગટ થાય છે. તમે તેના અર્ધચેતન - અચેતન માનસમાં પ્રવેશ પામો છો. તેના અગોચર વ્યક્તિત્વનો સ્પર્શ પામો છો. અસત્ય નહિ, સવાયું સત્ય પામો છો.

હું હીંચકે બેઠો છું. મારા જમણા પગની ઠેસથી હીંચકો ઝૂલે છે. નવી નવલકથા પૂરી થવા આવી છે. હું મનમાં તેનો છેલ્લો પ્રસંગ રચતો હતો. પહેલાં બધું મનમાં રચાય છે ને પછી કાગળમાં ઝિલાય છે. રચતી વખતે મને ગતિ હોય તે ગમે. ચાલવાની ગતિ, વાહનની ગતિ, હીંચકાનું આંદોલન. ચાલવાનો મને કંટાળો. હંમેશાં વાહનયોગ હોય નહીં. મારો મુખ્ય આધાર હીંચકો. હીંચકા સાથે તો મારી પૂરવ જનમની પ્રીત.

છેલ્લો પ્રસંગ રચાઈ ગયો. હજી શીર્ષક બાકી હતું. છેલ્લે બે વિકલ્પો હતા :'સસલા, તારાં શિંગડાં ક્યાં?' અને 'મૃગજળની માછલી' છેલ્લી પસંદગી પ્રથમ વિકલ્પ પર ઊતરી.લખવા માટે હું ઊભો થયો. ટેબલ પાસે જઈને ખુરશી ખસેડી. તેના પર બેઠો.

કાગળ ગોઠવ્યા. બોલપેન ખોલીને લખવા લાગ્યો :

''તેણે જોરથી માથું હલાવ્યું. કશું થયું નહીં. માથા પર હાથ ફેરવ્યો. ત્યાં કશું હતું નહીં. તેણે ડાબા હાથે ચૂંટલી ખણીને ખાતરી કરી કે પોતે જાગતો હતો – જીવતો હતો. તેણે હાશકારો અનુભવ્યો, 'અરે, રસ્તામાં ચાલતાં ચાલતાં પોતે માથું હલાવ્યું ત્યારે જ માથા પરથી ઘીનો ગાડવો તો નીચે પડીને ફૂટી ગયો એટલે હવે વેપારી રૂપિયો આપશે નહી, રૂપિયો મળશે નહીં એટલે પૈસા ભેગા થશે નહી, પૈસા ભેગા થશે નહીં એટલે ઘર મંડાશે નહીં, ઘરસંસાર નહીં એટલે છોકરાંની લપ નહીં. ભલું થયું ભાંગી જંજાળ.' પોતાને પેલો અવળો વિચાર આવ્યો તેનો તેને પસ્તાવો થયો, 'મંદિરમાં જઈને પ્રાયશ્ચિત્ત કરવું પડશે.'

હવે પોતે પહેલાંની જેમ ગામનાં છોકરાંઓ સાથે વડની વડવાઈએ હીચકા ખાઈ શકશે. પશા પટેલના આંબાવાડિયામાંથી કેરીઓ ચોરી શકશે. પાદરની નદીમાં ધુબાકા લઈ શકશે. તે ગેલમાં આવી ગયો :

હેઈ..હેઈ..હેઈ..
નાચે થનક થેઈ થેઈ,
પગની ઠમક લેઈ લેઈ,
તાળીના તાલ દેઈ દેઈ,
નાચે થનક થેઈ થેઈ,
હેઈ...હેઈ...હેઈ.''

મારી સત્યનારાયણની કથા પૂરી થઈ. હું મારી નવલકથાઓને સત્યનારાયણની કથા કહું છું. એ જ તો મારું સત્ય છે – વાસ્તવિકતા છે.

ખુરશી ખસેડીને ઊભો થવા જઉં તો તો સામે બન્ટી. વાળ વિખરાયેલા, ગાલ રાતાચોળ, આંખમાં ઝળઝળિયાં, પગ પછાડીને પૂછે, ''દાદાજી, તમે નાના હતા ત્યારે બાઈ બાઈ ચાળણી રમેલા ?''

''હા, કેમ ?''

''હું અત્યારે લેસન કરવાને બદલે બાઈ બાઈ ચારણી રમું છું. ગુજરાતીનું લેસન નથી આવડતું. પપ્પા નવરા બેઠા હતા તેથી તેમની પાસે ગયો તો કહે કે એ મારું કામ નહીં. તારી મમ્મી પાસે જા. મમ્મી કહે કે મારે ઘણું કામ બાકી છે. દાદાજી પાસે જા. તમે કહેશો કે હું વાર્તા લખું છું, બા પાસે જા. બા કહેશે કે હું ક્યાં ભણેલી છું, ટૉમી પાસે જા, બાઈ બાઈ ચાળણી કિસકે ઘેર, ઉસકે ઘેર ! ''

મેં તેને વહાલથી પાસે બોલાવ્યો. બાજુની ખુરશી પર બેસાડ્યો. કવિતા સમજાવી અને સવાલના જવાબ લખાવ્યા. પછી આવ્યો વ્યાકરણનો વારો. વ્યાકરણ તો મને પણ ન આવડે. બન્ટી કહે,'દાદાજી, તમને મારા કરતાં તો વધારે સમજણ પડે ને ! આ વ્યાકરણમાંથી વાંચીને સમજાવો.' મને જેવું સમજાયું તેવું તેને સમજાવ્યું. તે રાજી થઈને રમવા જતો રહ્યો.

વ્યાકરણનાં પાનાં ઉથલાવતાં મનમાં થયું કે આ વ્યાકરણવાળાય તે માળા ભેજું હોય છે. એક જગ્યાએ વાંચવામાં આવ્યું કે તમારે વ્યંજનનું ઉચ્ચારણ કરવું હોય હોય તો તેની પહેલાં કે પછી સ્વર હોવો જોઈએ. મારે મારા બે કાન પકડીને એ કબૂલ કરવું જોઈએ કે મને એ વાત નથી સમજાતી કે તે વ્યાકરણકાર 'સ્ત્રી'(stree) શબ્દમાંના 'ત'નો ઉચ્ચાર કેવી રીતે કરતા હશે? આ તો મારી ઇતરજનની મૂંઝવણ. તેમની પાસે તેનો કોઈ શાસ્ત્રીય ખુલાસો હોય પણ ખરો.

હું હીંચકે જઈને બેઠો. પછી મારી નવી નવલકથા વિશે વિચારવા લાગ્યો. તેનું શીર્ષક નક્કી થઈ ગયું હતું : નેપોલિયન બોનાપાર્ટ. આ ઐતિહાસિક નવલકથા નથી. જે વાંધો આત્મકથાત્મક નવલકથા સામે છે તે જ વાંધો ઐતિહાસિક નવલકથા સામે છે. મારી નવલકથાનો નેપોલિયન તો એક સાધારણ માણસ છે. અનેક સંઘર્ષો વેઠીને જીવનમાં જય પામ્યાનો સંતોષ અનુભવે ત્યાં પોતાના 'વૉટરલૂ'માં પરાજય પામીને વતનના સેન્ટ હેલેનાના કિલ્લામાં એકલવાયું જીવન જીવ્યે જાય છે.

સવારે ઊઠવાનો મારો સમય મારા મૂડ પર આધાર રાખે છે. કોક દિવસ વહેલી સવારે ઊઠી જઉં તો વળી આઠ-સાડા આઠ સુધી સુસ્તી માણું. આજે પરોઢિયે આંખો ખૂલી ત્યારે હવામાં સાગરના નીલા સંગીતની મહેક હતી. થયું, લાવ, સાગરતટે પહોંચી જઉં. ''ગમે, જલ ગમે, મને જલ ગમે જ અંબોધિનાં.'' ગણગણતો ચંપલ ચઢાવ્યા વિના જ નાઇટડ્રેસમાં દરિયાને તીરે. પગના તળિયે થતો ભીનીભીની વેળુનો રોમાંચક સ્પર્શ શરીરમાં ઝણઝણાટી ફેલાવતો હતો. હું ત્યાં જ બેસી ગયો. બાળકની જેમ ભીની રેતીમાંથી ઘર બનાવવાનું મન થયું. ડાબો પગ ગોઠવ્યો. તેના પર ભીની રેતીનો ઢગલો કરીને તેને સરસ મજાનો ઘાટ આપ્યો. પગ પાછો ખેંચી લીધો. ઘર તૈયાર. હવે ઘરને શણગારવું જોઈએ. ચારે બાજુ નજર ફેરવી. શંખલાં-છીપલાં સિવાય બીજું તો શું મળે ? તેનાથી ઘરને શણગાર્યું. કાલે રંગીન કાચના ટુકડાઓ, ફૂલ, પાંદડાં, પીછાં વગેરે લેતો આવીશ. રોનક વળી ઑર વધી જશે. એક હાથ પર માથું ટેકવીને પડખાભેર સૂઈ ગયો. મેં મારા ઘરને અપલક નયને તાક્યા કર્યું.

''ગુડ મોર્નિંગ, અંકલ.'' જોઉં તો કાલે હનીમૂન માટે ગેસ્ટહાઉસમાં ઊતરેલું યુવા યુગલ. મેં સસ્મિત જવાબ વાળ્યો. વહેલી સવારે બાળકની જેમ ઘરઘર રમતો કોઈ જોઈ ગયું તેનો મને સંકોચ ન થયો. શાનો થાય ? સંકોચ થાય પેલા જીવણલાલને. હું તો છું એ.કે.રે. સમાજે અને મેં પોતે મારી આસપાસ કેટકેટલાં બંધનો બાંધ્યાં હતાં ! :

– તમારા જમાઈને મેં કાલે 'સાલ્લો' બોલતાં સાંભળ્યો. જીવણલાલને આ શોભે ?

– પાર્ટનર, આપણા બૉસ પણ રંગીન મિજાજના માણસ લાગે છે. રવિવારે 'બૉબી' જોવા આવ્યા હતા, તેય પાછા બ્લેકમાં !

– એ બોચિયો અને સિગારેટ ? હું ના માનું ! બોલ લાગી દસદસની ?

– કાન્તા, તારા વરને અમે 'કાલી ટોપી લંબી મૂછ'વાળાની લારી પાસે પુરી-પકોડી

ઝાપટતાં જોયા. લે કર વાત !

જીવણલાલ એકદમ ઊથલો મારીને સીધા 'The Possessed' ના Stovgroin તો ના થઈ શકે પણ એ.કે.રે. બનીને બંધનોથી મુક્ત થવા મથે છે.

પેલું યુગલ મારાથી થોડે દૂર બેસીને વાતોએ વળ્યું. મારા, એ.કે.રેના, કાન ત્યાં મંડાયા :

- રાજુ, આજે મોસમ કેવી મસ્તમસ્ત છે !

- હવામાન ખાતાનો વર્તારો જણાવે છે કે તટીય કેરાલા અને આંદામાન-નિકોબારના ટાપુઓ પર ગાઢાં વાદળાં છવાયેલાં છે.

- ઘટા ઘનઘોર હોય, મોરનો શોર હોય, ત્યારે ગાર્ડનમાં મળવાની કેવી મજા આવતી હતી !

- પૂર્વોત્તર ભારતમાં ગાજવીજ સાથે ભારે વરસાદની આગાહી છે.

- તાક્ ધિના ધિન બરસાતમેં હમસે મિલે તુમ, સજન, તુમસે મિલે હમ...

- હિમાચલપ્રદેશમાં ભારે હિમવર્ષાને કારણે વાહનવ્યવહાર ઠપ થઈ ગયો છે.

- એક વરસની મોસમ ચાર છે. પાંચમી મોસમ આપણો પ્યાર છે. વડીલોએ સંમતિ આપી હોત, તો આપણે લવમેરેજ કરી જ ન શક્યાં હોત.

- આજનું વધારેમાં વધારે તાપમાન ૪૦.૪° સે. હતું ત્યારે ઓછામાં ઓછું તાપમાન ૨૦.૨° સે. હતું.

- તો આપણું લગ્ન તે એરેન્જડ મેરેજ કહેવાત. ને તેમાં લવમેરેજનો રોમાન્સ ક્યાંથી હોત !

તડકો ચડતો હોવાથી આ હનિમુનિયા યુગલની રોમાંચક વાતો સાંભળવાની પડતી મૂકીને ઊભો થયો. મારા રૂપાળા ઘરને મેં આંખોમાં ભરી લીધું. હમણાં સાગરનું એક મોજું આવશે ને ઘર રેતીમાં ભળી જશે. એનું નામ જ તો લીલા ! લીલાનો આનંદ - તત્કાલ આનંદ - આનંદનું અમૃત. જીવનનાં ઝેર પી પીનેય હું - ના છૂટકે - ટકી રહ્યો છું તેનું કારણ આ 'લીલા' તો નહીં હોય ને !

મેં તો નવાઈ એક દીઠી,
કે રણછોડ રંગીલા !
આખા લીમડામાં એક ડાળી મીઠી
કે રણછોડ રંગીલા !

મારે મુખેથી ભગવાનનું નામ સરી પડે તો સ્મિતા તરત જ ક્રોસ-એક્ઝામિન કરે, 'તમે ઈશ્વરમાં માનો છો ખરા ?'

'મારે ઈશ્વરને માનવો નથી પણ માનવો પડે છે. જ્યાં સુધી સૃષ્ટિના ઉદ્ભવના રહસ્યનો તાગ ન મળે ત્યાં સુધી મારે કોઈ super - natural તત્ત્વના અસ્તિત્વનો - at least, એક hypothesis તરીકે તો - સ્વીકાર કરવો જ રહ્યો. તેને ધારો તે નામ આપો.

ઈશ્વર પણ કહી શકાય. પણ તમારા ઈશ્વરની આસપાસ 'morality'નું એક તેજવલય અંકાયેલું છે. ત્યારે મારો ઈશ્વર તો છે બિલકુલ બૂચા બાવળિયા જેવો - a-moral.

સાચી કે ખોટી પરંતુ મારી એવી માન્યતા છે કે પૂર્વ-આલાપના કવિ કાન્તની અમૂંઝણ પણ કંઈક આ પ્રકારની જ હતી; પરંતુ તેમને તો 'leap of faith' એ ઉગારી લીધા. મારે તો એવો કોઈ સધિયારો પણ નથી.

મને જ્યારે જ્યારે અમીબા વિશે લખવાનું મન થાય છે ત્યારે ત્યારે સ્મૃતિની ખોડી બિલાડી આડી ઊતરે છે. હવે સ્મૃતિ એ જ તો મારી મૂડી છે. બાળકો આગળપાછળની લપછપમાં પડ્યા વગર કેવળ વર્તમાનમાં જ રમે. યુવાનો વર્તમાનની ઉપેક્ષા કરીને ભાવિના સોનેરી સ્વપ્નમાં રાચે. મારા જેવા વૃદ્ધો માટે તો વર્તમાન કર્કશ હોય. નરસિંહ જેવા સાધુપુરુષની પાસે પણ તે ગવડાવે છે કે 'ઘડપણ કેણે મોકલ્યું?' સામે નજર નાખીએ તો સ્મશાનના ભડકા. અતીતની આંગળી ઝાલીને જ જનમારો પૂરો કરવાનો. રિસેસ પૂરી થવાનો ઘંટ થઉં થઉં થઈ રહ્યો હતો. છતાં આજે સુહાસ ન દેખાયો. તે થોડો બેદરકાર ને આળસુ ખરો, પણ મોડોમોડોય તે કૉલેજ આવ્યા વિના ન રહે. મને થોડી ચિંતા થઈ. સાંજે કૉલેજથી સીધા ઘેર જવાને બદલે તેને ઘેર આંટો મારી આવવો પડશે.

ત્યાં મારે ખભે અમિતે ધબ્બો માર્યો, 'એઈ હેન્ડસમ, આજે એકલો લાગે છે. તારો ડાર્લિંગ નથી આવ્યો કે શું ? '

'મારે કોઈ ડાર્લિંગબાર્લિંગ નથી.'

'વાહ, કેમ નથી ! તું સુહાસનો ડિયર, તો સુહાસ તારો ડાર્લિંગ ખરો કે નહિ ? બોલ ! કે પછી કબૂલ કરતાં કાન્તાની બીક લાગે છે ?' તે વિકૃત હસ્યો. હું કાન્તાને ત્યાં રહું છું તે કૉલેજના ઘણાબધા વિદ્યાર્થીઓ જાણે. મારે તેમની કટુ-તિક્ત મશ્કરીનો ભોગ પણ બનવું પડે. હું કંઈ જવાબ આપું તે પહેલાં તો રિસેસ પૂરી થવાનો ઘંટ પડ્યો. મેં ચાલવા માંડ્યું. અમિતે રોક્યો, 'એઈ, ક્યાં જાય છે ? '

'આઠવલે સરનો પિરિયડ છે. તે આજે રોમિયો-જુલિયટ ચલાવવાના છે.'

તે ખડખડાટ હસી પડ્યો, 'મૂરખ, આજે નોટિસબોર્ડ જોયું નથી લાગતું ! આંધળાને પણ વંચાય એવા મોટા અક્ષરે નોટિસ મૂકવામાં આવી છે કે પ્રો.આઠવલે રજા પર હોવાથી તેમનો પિરિયડ નહીં લેવાય. ચાલ, બોટેનિકલ ગાર્ડનમાં બેસીએ. કંઈક મઝાનું બતાવું. ' મારો હાથ ખેંચીને મને લઈ ગયો. એક ઘટાદાર વૃક્ષ નીચે અમે બેઠા. તેણે પાકા પૂંઠાની નોટમાં સંતાડેલી પીળા રૅપરવાળી એક પુસ્તિકા બહાર કાઢી, 'શેક્સપિયરને માર ગોળી ને આ સેક્સની ચોપડી જો. મઝા પડશે. પણ અલ્યા, સેક્સ શું છે તેની તો તને ખબર છે ને ?' 'સેક્સ' શબ્દ મેં સાંભળ્યો હતો. તેની ઝાંખીપાંખી અર્થછાયાનો મને અણસારો હતો. કાલે ડિકશનેરીમાંથી તેનો અર્થ બરાબર સમજવો પડશે.

અમિતે ચોપડી ખોલી. નંગધડંગ નરનારીની તસ્વીરો. મારી આંખ મીંચાઈ ગઈ. 'આંખ કેમ મીંચી દીધી ? આ ચિત્રો જોવાથી શિયળભંગ નહીં થાય. હું વચન આપું છું કે

કાન્તાને હું વાત નહીં કરું. ને સુહાસે તો પરમ દિવસે જ મારા હાથમાંથી ચોપડી ખૂંચવી લઈને ટેસથી ચિત્રો જોયાં છે.' બોલીને મારા ગાલ પર અછડતી કિસ કરીને છટકી ગયો. પહેલાં તો મેં અમિતની વાત સાચી ન માની પણ પછી યાદ આવ્યું કે પરમ દિવસે સુહાસ રિસેસ પછીના પિરિયડમાં હાજર ન હતો. સુહાસે આ વાત મારાથી છુપાવી તેથી તેના પર ગિન્નાયો, 'સાલ્લા, મને વાત પણ ન કરી?'

કૉલેજ પૂરી થયા પછી હું તેના ઘેર ખબર કાઢવાને બદલે લક્કડિયા પુલ ઉપર થઈને વિક્ટોરિયા ગાર્ડન પહોંચી ગયો. ત્યાં ફૂટપાથ પર પીળા રેપરમાં વીંટાયેલી ચોપડીઓ એકાદ રૂપિયામાં મળતી હતી. મેં તે ખરીદી ને બાગના એકાંત ખૂણામાં બેસીને તે વાંચી ગયો. પછી સાબરમતી નદીમાં પધરાવી દીધી. તે રાત્રે સ્વપ્નમાં ચિત્રોનાં પાનાં સજીવન થઈને ફફડવા લાગ્યાં.

બીજે દિવસે ડિક્શનેરીમાંથી 'સેક્સ' શબ્દનો અર્થ બરાબર સમજી લીધો. સેક્સને લગતાં જેટલાં પુસ્તકો લાયબ્રેરીમાંથી મળ્યાં તેટલાં વાંચી નાખ્યાં.

આજે પીળું રેપર પહેરેલા અમિત મહેતાને મારી નવલકથાઓમાંથી અશ્લીલતાની ગંધ આવે છે અને તે મારો પીછો પકડે છે!

તો સાંભળો! અમિતકુમાર, મેરે યાર, દિલે દિલદાર, ગુલે ગુલઝાર, કૉલેજના બોટનિકલ ગાર્ડનમાં બાવળિયાના ઠૂંઠા નીચે બેસીને પીળી પોલીથીન બેગમાંથી સેક્સનાં સૂકાં ભઠ હાડકાં કાઢીને ચૂસનાર, મારા મિત્ર, દુર્ગંધ તો તમારી નાભિમાં જ ક્યાંક ભરાયેલી છે. તમારી શ્વાસ-નાસિકાને સચેત કરીને છાનેમાને + છડેચોક છપાતાં, વેચાતાં, ખરીદાતાં, વંચાતાં પુસ્તકોનો પીછો પકડો- છાણ હોય તો, જાને જિગર, હો જા તૈયાર, સેક્સની માસ-અપીલનો કચ્ચરઘાણ કાઢી નાખ. ખરી અશ્લીલતા ત્યાં છે, અહીં નહીં. હું તો તમારી સામે ખુલ્લેઆમ પડકાર બનીને ઊભો છું. નગ્ન નારીદેહના દિદાર માટે લોલુપ પેલા પીળા પ્રેક્ષકોમાંથી કેટલાયે 'તૃષાગ્નિ' જોઈ છે? અરે, કેટલાયે તેનું નામ સુધ્ધાં સાંભળ્યું છે? ત્યારે થિયેટરની ટિકિટબારી પર કાગડા ઊડતા હતા કાગડા, હેન્ડસમકે યાર!

બંટી તેના ગોઠિયાઓ સાથે રમતો હતો:

કોઈના માથે અગલું નાચે,
બગલું નાચે,
ગામનું ગધેડું નાચે.

આ 'કોઈ' શબ્દ કાને પડતાં મને 'કોઈ' શબ્દની આસપાસ રચાયેલો એક ટુચકો યાદ આવી જાય છે:

પતિ-પત્ની, ઝગડો, અબોલા, પતિની કાછડી પર તણખો, પત્નીની ચિંતા, પણ અબોલા છોડીને બોલાય કેમ? મોટેથી બબડે, "કોઈ કોઈની કાછડી બળે તેમાં કોઈનું શું જાય?" પતિ ચેતી ગયો. પત્નીના શબ્દોમાં ઉપરટપકે તો છે બેદરકારી ને ઉપેક્ષા પણ

વ્યંજિત થાય છે ચિંતા ને લાગણી.

આપણા લોકસાહિત્યમાં વાણીના એકાદ લસરકાથી માનવમન અને જીવનના અંશોનું માર્મિક આલેખન થયેલું અવારનવાર જોવા મળે છે. જો કે મારા એક સમાજશાસ્ત્રી મિત્ર લોકસાહિત્યનો પોતાના શાસ્ત્રની સમૃદ્ધિ માટે ખાઈખબૂચીને પાછળ પડ્યા હોય તેમ ઉપયોગકરે. એક વાર મને કહે, 'વી.આઈ.પી. માટેની સંરક્ષણ વ્યવસ્થા તે આપણી પરંપરાગત પ્રથા છે. તમારા એક લોકગીતમાં -'

'મેં કોઈ લોકગીત લખ્યું નથી.'

'ઠીક છે. આપણા એક લોકગીતમાં - '

'લોકકવિઓ તમને તેમની નાતમાં ભેળવવા તૈયાર થશે કે કેમ તે વિશે મને શંકા છે.'

'અચ્છા બાબા, એક ગુજરાતી લોકગીતમાં મહિષાસુર નંદિની-'

'મહિષાસુરનંદિની નહીં, મહિષાસુરમર્દિની.'

'હં, મહિષાસુરમર્દિની જગદંબાના રક્ષણ માટે પણ કડક પોલીસ બંદોબસ્ત હતો તેવો ઉલ્લેખ છે :

સિપઈઓ તો માની ચોકી કરે છે ઉઘાડી તલવારે રે.

મેં તેમને ટીપ આપી. 'તમારી યાદીમાં એ પણ ઉમેરી લ્યો કે ઘેરાવની પ્રથા પણ પરંપરાગત છે; કાનને ઘેર્યો વૃંદાવન ગોપીએ. ત્યારે શું વળી ? દાઢીની દાઢી ને સાવરણીની સાવરણી.'

આજે 'કોઈ' શબ્દ મને ભૂતની જેમ વળગ્યો છે. જુઓને, આ કાવ્ય સામે આવીને ખડું થયું;

કોઈ
કોઈ હસે,
કોઈ રડે.
કોઈ ચડે,
કોઈ પડે.
કોઈ ખીલે,
કોઈ ખરે.
કોઈ ડૂબે,
કોઈ તરે.
કોઈ કોઈને કંઈ થાય,
તેમાં કોઈનું શું જાય ?

મારો અને કાન્તાનો સંબંધ ખરેખર આવો 'કોઈ-કોઈ'નો સંબંધ છે. અમે બંને પરસ્પરને માટે 'કોઈ' છીએ -પરાયાં છીએ- અમારા બંનેના માથે અગલું-બગલું નાચે છે. અમારી કથા બીજે પગથિયે જ અટકી જાય છે. અબોલા સુધી પણ નથી પહોંચતી. કાન્તાને તો

બોલવા જોઈએ. બોલે એટલે બારબાર મણ બોલે ને બાર ગાઉ સંભળાય તેટલે મોટેથી બોલે. હું મૂંગો રહું. પણ અંતે તો હુંય તે માણસ છું. સારો કે ખરાબ, સાચો કે ખોટો. માણસ એટલે માણસ. માણસ તરીકે જન્મ્યો એટલે માણસ. હુંય બોલું છું પણ મારી પોતાની રીતે- સાહિત્ય દ્વારા. એમાંથી મને અમુક પ્રકારનું aesthetic distance મળી રહે છે :

''નિર્મળા ક્યારનીય આંખો મીંચીને આરામખુરશીમાં પડી હતી. કેટલો સમય વીતી ગયો એનો તેને અંદાજ ન હતો. તેણે આંખો ખોલીને સામેની ઇલેક્ટ્રિક ક્લૉક પર નજર કરી. પણ સમય જોયા વિના જ પાછી મીંચી દીધી. થોડીક વાર એમ ને એમ જ પડી રહી. વળી આંખો ખોલીને ઘડિયાળ પર ઠેરવી. ધીમે ધીમે ઘડિયાળ નાનું ને નાનું થતું ગયું. તે રાઈના નાના દાણા જેવડું થઈ ગયું. પછી તે ધીમે ધીમે મોટું ને મોટું થતું ગયું અને દાદાના વારાના લોલકવાળા ઘડિયાળમાં ફેરવાઈ ગયું. પછી તો નજર સામે માત્ર લોલક જ ઝૂલવા લાગ્યું. ટક..ટક..ટક... લોલક સામસામે છેડે ફંગોળાય છે :

મારી સમસ્યા સામસામા છેડાની તો છે નહિ. નીતિ-અનીતિનું દ્વંદ્વ નથી. દ્વંદ્વ છે નીતિશાસ્ત્ર અને માનસશાસ્ત્રનું. ધર્મ અને કરારનું. જો લગ્નને ધર્મ સાથે બ્રૅકેટ કરીએ તો તે નીતિશાસ્ત્રનો પ્રશ્ન બની જાય છે. જો તેને કરાર સાથે બ્રેકેટ કરીએ તો તે માનસશાસ્ત્રનો પ્રશ્ન બની જાય છે. તેમાંય અનીતિ તો છે જ નહિ. અશોકની ને મારી વચ્ચેના ideological conflictના કેન્દ્રમાં 'ought' અને 'is'નો તણાવ રહેલો છે. તેના માનસપટ પર કોઈ જૂના કે નવા મનુ મહારાજે લખેલી આચારસંહિતા કોતરાયેલી છે. મારી પાસે એવો કોઈ નિશ્ચિત concept નથી. છે માત્ર સંદર્ભગત માનવઅસ્તિત્વ : Particular man in particular situation. અમારા અંગત-બિનંગત દરેક અભિગમમાં આ દ્વંદ્વ ડોકાય છે. દરેક વ્યક્તિ, પ્રશ્ન, પ્રસંગ પરત્વે તે ટકરાય છે અને તણખા ઝરે છે. અશોકની માનસધાતુ પોલાદ છે, જ્યાં તરંગમાલાને અવકાશ નથી. મારી માનસધાતુ પારદ છે, જે સતત વિક્ષુબ્ધ રહ્યા કરે છે. આજ સવારની ઘટના તો માત્ર ઊંટની પીઠ પરનું છેલ્લું તણખલું છે. મારે માટે અંતિમ નિર્ણય લેવાની પળ પાકી ગઈ છે. બલ્કે, હવે મેં નિર્ણય લઈ જ લીધો છે. મારી જાત પ્રત્યેની સિન્સિયારિટીના ભોગે હું કોઈક અભણ ગોર મહારાજે કોઈને ન સમજાય તેવી બામણિયા ભાષામાં ગગડાવેલા શ્લોકોને નીતિનું મહત્ત્વ ન આપી શકું. મારા નિર્ણયની ગવાહી આપતા હોય તેમ ઘડિયાળમાં બાર ટકોરા પડે છે, ટન્...ટન્...ટન્...

નિર્મળાએ આંખો ખોલીને જોયું તો છ વાગવા આવ્યા હતા. અશોકને આવવાનો સમય થઈ ગયો છે. આજે રાતે જ પોતાનો નિર્ણય જણાવવાનો નિશ્ચય તેણે કરી લીધો.''

શેરબજારમાં કોઈ ઊથલપાથલ થવાથી મોહનલાલ અને લલિતા તો ટૂંક સમયમાં જ પાછાં જતાં રહ્યાં હતાં. રૂમ હવે ખાલી હતી. નિરાંત. પરંતુ કાલે સાંજે મારી રૂમ પર પાછા ફરતાં જોયું તો તે રૂમના બારણે સ્યૂટકેઇસને વાસવામાં આવે છે તેવું નાનું અમથું તાળું

લટકતું હતું. નવો અતિથિ. સવારે જાગ્યો ત્યારે સામેના રૂમમાં હોઠની સીટી પર કોઈ લોકગીતની તરજ બજાવતું હતું. તરજ જાણીતી લાગી પણ શબ્દો યાદ ન આવ્યા. થોડી પળ પછી તરજને બદલે રકાબી પર ચમચીના તાલ સાથે ગીત ગુંજવા લાગ્યું : જોબનિયું આજ આવ્યું ને કાલે જાશે...

કોઈ યુવાન કંઠ વર્તાતો હતો. સ્વર મધુર હતો. ગીતના ભાવને અનુરૂપ માદકતા હતી. કોણ ગાય છે તે જાણવાનું કુતૂહલ થયું પણ માદક સુસ્તીમાં પડ્યો રહ્યો. થોડી વાર બાદ બારણે ટકોરા : રે અંકલ ! તો આ શ્રીમાન પણ મારું નામ જાણીને આવ્યા હતા. નાછૂટકે બારણું ખોલ્યું. જોઉં તો સામે વીસેક વર્ષનો સોહામણો તરવરિયો જુવાન, ગોરો વાન, વાંકડિયાં કાળાં ભમ્મર ઝૂલ્ફાં, સ્વપ્નનો સુરમો આંજેલી આંખો, હોઠ પર લલિત સ્મિત. કાળા પેન્ટ પર બાટિક પ્રિન્ટનો બુશકોટ. મને જોઈને સંબોધન બદલ્યું, 'ગુડ મોર્નિંગ દાદા. મારું નામ હાર્દિક. તમારા વિશે દીદી પાસેથી જાણીને –'

'દીદી ?'

'હા, લલિતાદીદી મારાં મસિયાઈ બહેન થાય.'

લલિતાનું નામ સાંભળીને તેને આવકારવાનું મન થયું, 'આવો.'

'તમને મળવા જ તો આવ્યો છું.'

'મને મળવા ?'

'એટલે કે ક્યાંક તો જવું જ હતું. દીદી અને મિ. દલાલ પાસે સાંભળેલી તેમની ભાંગીતૂટી વાતો પરથી તમને મળવાનું મન થયું. મને સરેરાશ ઠાવકા માણસો કરતાં વિલક્ષણ વ્યક્તિત્વ ધરાવતા માણસો વધારે ગમે છે. તેમની વાતો પરથી તમે મને તેવા લાગ્યા. બીજે ક્યાંય જવાને બદલે અહીં આવ્યો.'

હાર્દિક મને ફક્કડ જુવાન લાગ્યો. ફિલોસોફીનો વિદ્યાર્થી, કલાસાહિત્યનો રસિયો, વાતોડિયો, ક્વચિત્ મીઠાં લાગે તેવાં આછાં કાલાં ઉચ્ચારણો, ધનિક કુટુંબનો એકનો એક દીકરો. જનરેશન ગેપ. અથડામણ. થોડાક દિવસ ક્યાંક અજાણ્યા મુલકમાં ઊતરી જવું હતું તે અહીં આવી ગયો.

અને અમારો મેળ મળી ગયો. સવારે, સાંજે, રાત્રે, લટાર મારતાં, જમતાં, બાલ્કનીમાં કે સાગરતટે બેસીને અલકમલકની વાતો ચાલે – ચાલ્યા કરે. એક વાર મને કહે, 'ઉંમરમાં મારા પપ્પાનાય પપ્પા જેવડા હોવા છતાં તમે મારા સમોવડિયા મિત્ર હો એવી ફીલિંગ મને થાય છે. તેનું કારણ મને તો એ લાગે છે કે સૉક્રેટીસની જેમ તમે ડાયલોગના માણસ છો, ઈસુ ખ્રિસ્તની જેમ મોનોલોગના નહીં. હું તમને પર્વતશિખર પરથી ગિરિપ્રવચનો આપતાં ક્યારેય કલ્પી શકું નહીં.'

આજ સાંજની વાત છે. હું સાગરતટે બેઠો હતો. મારી નજર દૂરદૂર ક્યાંક સાગરની છોળો પર મંડાયેલી હતી. ત્યાં મારા કાને હાર્દિકનો અવાજ અથડાયો, 'દાદા, તમે ખરા શૂન્યમનસ્ક છો. હું પાંચેક મિનિટથી અહીં ઊભો છું. પણ તમારું ધ્યાન નથી. મેં હળવેથી

'દાદા' કહીને બોલાવ્યા તે તમે સાંભળ્યું પણ નહીં.'

'શૂન્યમનસ્ક નહીં, હાર્દિક, અન્યમનસ્ક.'

'હા, અન્યમનસ્ક.' તે મીઠું મલકાયો, 'હવે તમારી વિચારસરણીથી હું પરિચિત થતો જાઉં છું.'

'હું મારામાં ખોવાયેલો હોઉં ત્યારે મારા એક નસકોરામાંથી ઊંટ પેસીને બીજા નસકોરામાંથી બહાર નીકળી જાય તો પણ મને તેનો ખ્યાલ ન આવે..'

'તમને જોઈને, તમારી વાતો સાંભળીને, મને હંમેશાં દીદી યાદ આવી જાય છે. તમે બંને કવિ ન હોવા છતાં કવિતાની ભાષામાં બોલો છો. તમે તો બંગાળી છો જ. દીદીને પણ બંગાળી સાહિત્યનો ક્રેઝ છે. ક્યાંકથી બેચાર બંગાળી શબ્દો ને વાક્યો પણ શીખી આવ્યાં છે. તમે બંને પોતપોતાની રીતે નિજમાં નિમગ્ન રહો છો. મને તો લાગે છે કે જો દીદીને થોડા સમય તમારા સાન્નિધ્યમાં રહેવા મળે તો કદાચ કોઈ પરિવર્તન આવે પણ ખરું. પણ આપણી સામે મિ. દલાલ અને તેમની પાછળ તેમનો આખો સમાજ ડોળા કાઢીને, દાંત કચકચાવીને ઊભો છે. હું તો એવો આગ્રહ પણ રાખું કે જો દીદી સ્વસ્થ થઈ જાય તો મિ. દલાલથી છૂટાં થઈને...' તે બોલતાં સહેજ અટક્યો ને વળી બોલવા લાગ્યો, 'બે જણની wave length ન જ મળે તો પછી બીજું થઈ પણ શું શકે ?

મેં અહીં આવવામાં બિલકુલ ભૂલ નથી કરી. હું તમારી આગળ મારું દિલ ખોલીને વાત કરી શકું છું કારણ કે તમે inhibitions કે taboosના હિસ્ટિરિયાથી બિલકુલ પિડાતા નથી. મને તો તમે મારી જનરેશનના લાગો છો.'

વળી તે કોઈ વિચારોમાં ખોવાઈ ગયો. ને મારી જેમ જ સાગરની છોળો પર તાકી રહ્યો.

હાર્દિકનો ઉકળાટ સાંભળીને મને સ્મિતા યાદ આવી ગઈ. તે આધુનિક વિચારધારાથી પરિચિત છે. ક્યારેક પ્રસંગોપાત્ત લૅક્ચર પણ આપે છે. પૂર્વતૈયારી માટે મારી ખપપૂરતી મદદ પણ લે છે. પરંતુ વ્યવહારની વાત આવતાં તે કાન્તાની પંગતમાં ગોઠવાઈ જાય છે. ક્યારેક મને તેના કપાળમાં કાન્તાનો રૂપિયા જેવડો મોટો લાલલાલ ચાંલ્લોય દેખાય છે. અમારી વચ્ચે જનરેશન ગેપનો વ્યત્યય થયેલો છે. એક દિવસ તે બોલી પણ ગઈ હતી કે 'પપ્પા, તમે તો બંટીની જનરેશનના માણસ લાગો છો.'

મેં હાર્દિકની સામે જોયું. તેની આંખમાં દીદીની વેદના ઝલકતી હતી. મેં હળવાશથી તેને ખભે હાથ મૂક્યો. તેણે આંખો મટમટાવી. મારી આંખોમાં આંખો પરોવીને કહે, 'દાદા, મને તો તમારી સદાય હસતી આંખોમાં પણ વિષાદની વાદળી તરતી દેખાય છે. આપણે લગ્નને માત્ર સૅક્સની સાથે સાંકળવામાં એક ગંભીર ભૂલ કરીએ છીએ. અમુક ઉંમરે પરસ્પર માનસિક હૂંફની પણ જરૂર હોય છે. સંતાનો હોય તો પણ તેમને પોતાનું નિરાળું વિશ્વ હોય છે. તેમનો આધાર હવા જેવો હોય, તેને અઢેલીને ઊભા ન રહી શકાય. પરદેશની તો વાત જ અલગ છે, આપણે ત્યાં તો...' તે વળી અટક્યો ને

બોલ્યો, 'દાદા, આજે હું નાના મોઢે ઘણી મોટી મોટી વાતો કરી ગયો, નહીં !' બોલીને તે ઊભો થઈ ગયો. હું પણ ઊભો થયો. મેં તેના ખભે મારા બે હાથ મૂક્યા. હવે અમારે કશુંયે બોલવાની જરૂર ન હતી.

હું ઘરેથી નીકળ્યો ત્યારે મનમાં એક ગાંઠ વાળી હતી કે રવિબાબુના પેલા 'અતિથિ' કિશોરની જેમ જ હવે સંબંધોના તંતુઓમાં ગુંથાવું નથી. માત્ર અલપઝલપ પરિચયનો આસ્વાદ માણવો છે, પરિચય સંબંધમાં રૂપાંતર પામવા લાગે તો તરત ત્યાંથી સરકી જવું છે. અને હવે આ હાર્દિક -

હાર્દિક સાથેનો મારો પરિચય તો સંબંધનીય સીમા વટાવીને સ્નેહની લગોલગ પહોંચી ગયો છે. ના, એથીયે એક ડગલું આગળ. હું દર્પણમાં નજર કરું છું તો મને પ્રતિબિંબમાં હાર્દિક દેખાય છે. તેનાથી મારો સાચો પરિચય છુપાવતાંયે હવે તો મને તેને છેહ દીધાની લાગણી થાય છે. આ પરિસ્થિતિ તત્કાલ સંકેલી લેવી તે અમારા બંને માટે ઉપકારક છે. આખો નખ ઉખેડતાં થાય તેવી વેદના વેઠીનેય તે -

હું નિશ્ચેતન ને નિરામય દેહે સાગરને કાંઠે પડ્યો છું. અગમ પ્રાંતમાંથી નીકળેલાં સહસ્ર પાણીપંથા ઘોડલા જેવાં મોજાં અફાટ ધરતી પર ફંગોળાય છે. તેના ધવલ ફેનરાશિમાં હું ઢંકાઈ જઉં છું. ઓટની સાથે સાગરના પેટાળમાં તણાઈ જઉં છું. અનાદિ સમંદરજલ. જલમાં ઓગળતો જઉં છું ને અમીબા (amoeba) બની જઉં છું. હું અમીબા છું. સ્વ-તંત્ર છું. સ્વાયત્ત છું. મારે કોઈ પૂર્વજ નથી. હું માત્ર હું છું. હું વિકસું છું... હું વિકસું છું.. હું વિકસું છું... હું વિભાજિત થઉં છું... મારું અર્ધું અંગ જુદું પડી જાય છે ને તે સ્વતંત્ર રીતે વિકસે છે... વિકસે છે... વિકસે છે... વિભાજિત થાય છે... મારે કોઈ પ્રજા નથી, કોઈ પૂર્વજ નથી. તેને કોઈ પૂર્વજ નથી, પ્રજા નથી. અમીબા કેવળ અમીબા છે. કેવળ છે... અમીબા છે... કેવળ છે...

- કાલે સવારે મારે નીકળી જવું છે. 'એ.કે.રે'ના નામને ઓગાળી દઈને નવું નામ શોધવું પડશે.

મનજી ! મુસાફર રે ! ચાલો નવા દેશ ભણી !
મલક ઘણા જોવા રે ! મુસાફરી બાકી ઘણી !

અગડંબગડં વેલડી, રાંટી બળદની ચાલ,
નવા નામની શોધમાં, હલકે જીવણલાલ !

અંબાલાલ સાકરદાસ દેસાઈ

શાંતિદાસ

ચરોતરમાં મહેમદાવાદથી પાંચ સાત ગાઉ ઉપર પાટીદારની વસ્તીનું એક જૂનું ગામ છે. મૂળ એ ગામ નરવાનું હતું. પણ પચાસ પોણોસો વરસથી નરવો તૂટ્યો છે. ને નવી સરવૈ પ્રમાણે ખાતાબંધી વહીવટ ચાલે છે.

ગામમાં ઉજળિયાત વસ્તી સારી છે; આશરે બસો ઘર પાટીદારનાં છે. બીજાં વાણિયા, બ્રાહ્મણ તથા વસવાયાંનાં છે. ગામના લોક મહેનતુ અને સંપીલા છે. ગામમાં ઘણું દેવું નથી. શાહુકાર વાણિયા ધીરધાર કરતાં વેપારનો ધંધો વધારે કરે છે. ગામનો ચોરો રૈયતે બાંધેલો મોટો વિશાળ છે. હિંદુઓનું મંદિર પણ સારું છે. ને એક ધર્મશાળામાં વટેમાર્ગુ તથા સાધુસંત ઊતરે છે; તેથી ઠેઠ કાનમ લગી ગામની આબરુ પણ સારી છે.

કણબીની વસ્તીમાં મોટું ને મોભાવાળું ઘર શાન્તિદાસ પાટીદારનું છે. તેમના બાપને સાત દીકરા હતા. તે બધા હાલ જુદા જુદા રહે છે; સાતે દીકરાને વાડીવિસ્તાર સારો થયો છે. શાન્તિદાસને છ દીકરા છે. તેમાંના પાંચ મોટા ધંધે વળગી ગયા છે, પણ નાનો ભિખારીદાસ હાલ નોકરી ખોળે છે. આશરે દશેક વરસ ઉપર શાન્તિદાસની વહુના મનમાં એમ આવ્યું કે, મારા છ દીકરામાંથી નાનો દીકરો અંગ્રેજી ભણે ને સરકારી નોકરીએ વળગે તો કેવું સારું ! વખતે ટોપીવાળાની મહેરબાની થાય, તો ચડતાં ચડતાં એ તો કુમાવિસદાર થઈ જાય, ને આપણે ઘેર આખા પરગણાની હાકેમી આવે, શાન્તિદાસના મનને આ વાત બહુ ભાવી નહીં, હાલ અઢારે વરણ અંગ્રેજી ભણતર ભણવા માંડે છે, તેમાં ઘણા અધવચ મૂકી દે છે, ને થોડા જ ઠેઠ લગી પહોંચે છે; વળી જે થોડા ભણી ઊતરે છે તેમને બધાને કુમાવિસદારી મળતી નથી, એ વાત શાન્તિદાસ સારી પેઠે સમજતા હતા. પણ છોકરો છેલ્લા ખોળાનો હતો, ને આટલી ઉમરે ઘરનાં બૈરાંને નાખુશ કરવાં એ પણ ઠીક નહીં, એમ એમણે વિચાર્યું. વળી એમના હૈયામાં એમ પણ ખરું કે પરમેશ્વરને કરવું

હોય ને છોકરાનું નસીબ ઊઘડે તો છોકરાની માતાના કોડ પૂરા પડે ને ઘડપણમાં આપણાં સુખમાં મણા ન રહે. એટલે પહેલાં તો જરા એમણે બૈરાંનું કહ્યું ગણકાર્યું ન ગણકાર્યું એમ કર્યું; પણ છોકરાની માએ એ વાતની કેડ મૂકી નહીં, તેથી હારીને અંતે તે હા ભણ્યા. સારું મહુરત જોઈને અંગ્રેજી ભણાવવા ભિખારીદાસને અમદાવાદ વિદાય કર્યા. અંગ્રેજી વિદ્યા ભણવી સહેલી નથી. તેમાં વળી સરકારના કાયદા, વળી તેમાં ધોરણ ને ફોરણ, ને પરીક્ષાઓ. તેથી ભણતાં ભણતાં ઘણા દહાડા લાગ્યા, તેથી કોઈ કોઈ વાર શાન્તિદાસને અકળામણ પણ આવે. દર માસે ખાધાખાઈ તથા ફીના દશબાર રૂપિયા અમદાવાદ મોકલવા પડે તે મોટા કબીલાદાર આદમીને ભારે પડતા. પણ વરત લીધું તે પૂરું કરવું; હવે અધૂરું ભણતર મૂકવાથી કંઈ લહાણ નથી એમ સમજી તે કાંઈ બોલતા નહોતા. અંતે સાતે વરસે ભિખારીદાસ મૅટ્રિકની પરીક્ષા પાસ થયો; તેની ખબર આવતાં શાન્તિદાસને ઘણું સારું લાગ્યું, ને છોકરાની મા તેથી વધારે હરખાયાં, ને કહે કે, ‘હું કહેતી નહોતી કે મારો ભીખો નામ કાઢશે ? કાંઈ પૈસા ઉગાર્યે કામ થાય ? જ્યારે મૂળાના પીતા જેવા ખર્ચ્યા છે, ત્યારે મારો છોકરો નાગરના છોકરાને ટક્કર મારે એવો થયો છે.’

એ પ્રમાણે ભીખાની મા સૌ આગળ ફુલાય, ભીખાની પરીક્ષા ઊતર્યાના સમાચાર આવ્યા એટલે તેમણે ગામમાં ગોળ વહેંચ્યો, માતાને વધામણાં દીધાં, ને ઘેર નૈવેદ કર્યા; બ્રાહ્મણ તથા સગાંસ્નેહીઓને જમાડ્યાં, અને સૌ આશરાગતિયાંને પણ સંતોખ્યાં. ભીખો ગામમાં આવ્યો ત્યારે ગામના સૌ લોક તેને બોલાવવા આવ્યા. તેઓ શાન્તિદાસને કહે કે, ‘હવે બાપા અધૂરું ન રાખશો; હવે તો ભિખારીદાસને મુંબઈ મોકલો; બે પૈસા દેવું થશે તો જારબાજરીનો રોટલો ખાઈ પેટે પાટા વાળી દેવાશે; પણ હવે તો એને મુંબઈ મોકલો.’

એમ બધા ઘણો આગ્રહ કરીને કહેવા લાગ્યા. શાન્તિદાસ ખાતાપીતા ગૃહસ્થ હતા. તેમની ખેતી મોટી હતી. તથા ઢોરઢાંકર મસ હતાં, ને દાણોદૂણી પણ ઘણું રાખતા. પણ નગદ પૈસાનું બહુ જોર એમની પાસે નહોતું. એટલે મુંબઈ મોકલવાનું તેમનું મન ઢચુપચુ થતું હતું. પણ છોકરાનો, તેની માનો, તથા આખા ગામનો આગ્રહ જોઈ તેમણે પણ અંતે નમતું મૂક્યું ને ભિખારીદાસને મુંબઈ ભણવા રાખવાનો વિચાર નક્કી કર્યો, ને ખરચ સારુ ગામના શાહુકાર વનમાળીદાસને ત્યાંથી પ્રથમ રૂપિયા સોનો ઉપાડ કર્યો, વિદાય થતાં પહેલાં ભિખારીદાસને કોરે બોલાવીને કહ્યું કે, ‘ભાઈ, મારી પાસે પૈસા નથી, મુંબઈ તો ઇંદ્રપુરી જેવું છે, ત્યાં ભાતભાતની જણસો મળે છે. તરેહ તરેહના શોખ ત્યાં થઈ શકે છે; માટે તું જો નીતિથી રહી નીચું માથું ઘાલી અભ્યાસમાં જ મન રાખવાનું કબૂલ કરે તો હું મોકલું; નહીં તો ખર્ચ વેઠવાનું મારું ગજું નથી, માટે એ વિચાર આપણે માંડી વાળો.’

ભીખાએ પોતાના બાપને પગે હાથ મૂકીને કહ્યું કે, ‘ભા, હું એક પાઈ પણ નકામી નહીં ખરચું. અઢાર વરસનો થયો ને શું હું સમજતો નથી કે આપણા ઓરડામાં શું છે ને શું નથી ?’

સરકારી કૉલેજ ઊઘડતાં ભિખારીદાસ મુંબઈ જઈ તેમાં દાખલ થયા, ને અભ્યાસ શરૂ

કર્યો. થોડા દહાડા તો, બાપની શિખામણ ને પોતાનું વચન હૃદેમાં રાખી ભિખારીદાસે ખૂબ મહેનત કરી. પછી ત્યાં જૂના થતા ગયા ને છોકરાઓનો સહવાસ વધવા માંડ્યો. ત્યાંના પારસીઓના છોકરાઓના ચળકતા બૂટ જોઈ એમનું મન વારંવાર એમ થતું કે, 'આપણે એવા બૂટ હોય તો કેવું સારું !' એવા મનના ઉછાળા ઉપરાઉપરી થાય, ને ભિખારીદાસ તેને દાબી દે; પણ વળી પાછું ફરી ફરીને બૂટનું મન થાય. એમ કરતાં કરતાં કેટલાક દહાડા વહી ગયા. પણ છેવટે ભિખારીદાસનું મન રોક્યું રહ્યું નહીં. તેમણે વિચાર કર્યો કે, 'આપણે વરસે દહાડે ત્રણસો રૂપિયા ખરચીએ છીએ. તેમાં ત્રણ ચાર રૂપિયાના વિલાયતી બૂટ લેવામાં કાંઈ વધી જવાનું નથી. બીજી ગમે તે રીતે કસર કરીશું તો એટલા રૂપિયા ઊગરશે; એટલે બાપાનું મન પણ રહેશે. આપણું વચન પણ જળવાશે, ને આપણા જીવને ભાવતી વસ્તુ પણ મળશે.' એમ વિચાર કરી તેમણે વિલાયતી બૂટની એક જોડ લીધી. તે પહેરીને 'ચમચમ' કરતા ફરે, બૂટ સામું જોઈ મલકાઈ મલકાઈ જાય !

ચાર મહિને કૉલેજ બંધ થઈ ત્યારે ભીખાભાઈ પાછા ગામે આવ્યા. સગુંવહાલું, ગામલોક સૌ બબ્બે ગાઉ એમને લેવા સામું આવ્યું હતું. ભાગોળે આવ્યા ત્યારે ભીખાભાઈ ગાડામાંથી ઊતર્યા; પણ ઊતરતા પહેલાં પેલા વિલાયતી બૂટ કાઢી પહેર્યા, ને 'ચમચમ' કરતા સૌથી આગળ ચાલ્યા. સૌ કહે, 'કેમ ભાઈ, આવ્યા કે ? કેમ ભાઈ, આવ્યા કે ? સારા છો ? કુશળ છો ?' ત્યારે એ હળવે રહી કહે, 'હા-હા.' ગામના છોકરા પણ એમને જોવા આવ્યા હતા, કેમ કે એ ગામમાંથી મુંબઈ ભણવા સારુ આ પહેલ કોઈ ગયું નહોતું, ને ભીખાભાઈ મુંબઈ જઈ આવ્યા એ મોટી નવાઈ હતી.

ગામમાં આવ્યા પછી સાંજ સવાર હવા ખાવા ભિખારીદાસ નીકળે ત્યારે પેલા બૂટ પહેરીને જાય, તે જોવાને ગામના બધા જુવાનિયા નીકળે. શાન્તિદાસના બીજા દીકરાઓના દીકરા મળી આશરે પંદર વીસ હતા. થોડા દિવસ વીત્યા નહીં એટલામાં તેઓએ પોતપોતાની મા પાસે એવા બૂટ સારુ કંકાસ કરવા માંડ્યો. શાન્તિદાસના ભાઈઓના ઘરમાં પણ બૂટ વાસ્તે કલેશ થવા લાગ્યો. ગામના બીજા કણબી વાણિયાના છોકરાઓને પણ એવા બૂટનું મન થયું. બધા છોકરાઓની માઓ પોતપોતાના છોકરાઓ ભણીની તાણ કરે; પણ ભાયડાઓ એ માને નહીં. એમ બધાં સારાં ઘરમાં થોડો થોડો કંકાસ પેઠો. નિતની કળકળથી ભાયડાઓ છેવટે હાર્યા. એકે એકે સૌ એવા બૂટ મંગાવવા લાગ્યા. દર ફેરા જ્યારે છૂટી પડે ત્યારે ભિખારીદાસ મુંબઈથી પાછા આવે; ને હર વેળા જ્યારે આવે ત્યારે ગામના લોકના છોકરાની પચીસ ત્રીસ વિલાયતી બૂટની જોડો લેતા આવે ! એમ બે ત્રણ વરસ વીતી ગયાં. ને ગામમાં બીજી પૂંજી વધી હોય કે નહિ, પણ બૂટની પૂંજી તો ઘણી વધી ! ગામમાં વિલાયતી બૂટની ત્રણસો જોડ થઈ. સાંજે બધા જુવાનિયા ખેતરે કે તળાવે ફરવા જાય ત્યારે એ બૂટ પહેરીને જાય; ને એવા બૂટવાળા છોકરાની હારની હાર આગળ પાછળ હર વેળા ગામમાં ફરતી દેખાય; તેથી કેટલાક લોકો માંહોમાંહે વાત કરે કે, 'ગામની શોભા સારી વધી.' ત્યારે વળી બીજા કહે કે, 'એમાં શું કમાયા ? ગામ વહેલું ભીખ માગશે.'

વિલાયતી બૂટ લાંબા ટકતા નથી, ને વરસ દહાડાની માંહે ફાટી જાય છે, એટલે જતે દહાડે એમ થયું કે ભીખાભાઈ જવા નીકળે તે દહાડે તેમને ગામલોક દોઢસો બસો બૂટના પૈસા વળગાડે. આ પ્રમાણે બૂટનો ચાલ જબરો થતો ગયો, ને ગામને માથે રૂપિયા એક હજારનો વરસ દહાડે વેરો ચોંટ્યો!

એક વાર ભિખારીદાસ ઉનાળાની છૂટીમાં ગામ પાછા આવ્યા હતા, ને આંગણામાં ખાટલો ઢાળી પાછલે પહોરે બેઠા હતા. શાન્તિદાસ બાપા ઓટલે હાથમાં રૂપાની નેહવાળો હુક્કો ઝાલી રાખી 'ગુડ ગુડ' કરતા હતા. બીજા થોડા પાટીદાર ને ગામલોક પણ ત્યાં સહેજ બેઠા હતા, ને વાતો કરતા હતા. વનમાળીદાસ પારેખ પણ ત્યાં આવ્યા હતા.

વનમાળીદાસ – બાપા, નવરાશે આપણું ખાતું આંખ તળે કાઢો તો ઠીક.

શાન્તિદાસ – કેમ વારુ ?

વનમાળીદાસ – આંકડો જરા વધતો જાય છે તે તમને ખબર હશે.

શાન્તિદાસ – લીધું વરત પૂરું કરવું જોઈએ. છોકરાને મુંબઈ મોકલતાં પહેલ શી રીતે હતું ?

વનમાળીદાસ – ત્યારે તો તમારા સો પચાસ લેણા રહેતા.

એમ વાતો ચાલતી હતી તેવામાં ગામના દસવીસ મોચી ભેગા થઈ આવ્યા. આવીને ફાળિયાં ઉતારી રાડ પાડવા લાગ્યા કે, 'બાપા, હવે તો બહુ થયું; હવે તો ખમા કરો તો સારું.'

શાન્તિદાસ – શું છે ? વાત તો કહો.

મોચીઓ મધ્યેનો એક મોચી કે જેનું નામ સોમલો હતું તેને તેમણે કહ્યું, 'સોમલા, તું ઠાવકો છે, તું વિગત માંડીને વાત કહે. તમારે શું જોઈએ છે ? ને તમારે શું દુઃખ છે ? સગી મા હોય તેને પણ કહીએ તો દુઃખ જાણે.'

સોમલો – દુઃખ તો ઘણું છે; વણ વાંકે મરી જઈએ છીએ; પણ રોગ પ્રમાણે ઉપાય થાય તો કળ વળે; એ તમારા હાથમાં છે. બાપા, તમો ઉપાય કરો તો થાય, નહિ તો એકે ઉપાય નથી, ને અમારે જીવ્યાનો આરો નથી.

શાન્તિદાસ – કરારથી તું બોલ. જો મારા હાથમાં હશે તો હું ઉપાય કર્યા વગર નહિ રહું.

સોમલો – બાપા, દુઃખ તો બહુ છે. જુઓ, અમારાં મોચીનાં તમારા ગામમાં વીસ ઘર છે. જ્યારથી ગામ વસ્યું ત્યારથી અમો તમારી પછવાડે પછવાડે વસ્યા છીએ, ને તમારે શરણે પડ્યા છીએ. અમે આજ લગી ગામલોકના જોડા ને કોસ સીવતા ને અમારો ગુજારો કરતા. વળી એકાદ વીંઘું જમીન હોય તે ખેડીએ પણ ખરા; એમ કરી દહાડા કાઢતા. પણ આ બે વરસથી અમારું પૂરું થતું નથી, ને છોકરાં ભૂખે મરે છે. ભીખોબાપો જ્યારથી મુંબઈ ગયા ત્યારથી અમારા દુઃખનું મંડાણ મંડાયું. એ એક બૂટની જોડ લાવ્યા એટલે અમને લાગ્યું ઠીક છે, એમાં શું માહીં. પછી હવે તો ગામમાં લગભગ એવી ચારસો

પાંચસો વિલાયતી બૂટની જોડ ખપે છે. અમો વરસમાં સો સો જોડ સીવીએ, એટલે મજૂરીના ૫૦-૭૫ રૂપિયા કમાઈએ, ને અમારા દસ બાર ઘરનો નિભાવ એથી થાય. હવે આ બૂટ આવ્યા એટલે એ જોડો ખપતી નથી. હવે પારસણોની પેઠે અહીંનાં બધાં બૈરાં જોડીઓ મૂકીને બૂટ પહેરશે તો બૈરાંનાં પગરખાં સીવવાનું કામ પણ અમારું જશે, ને જેટલાં થોડા રોટલા રહ્યા છે તે પણ નહિ રહે. અમારો ગુજારો તો ગામલોક ઉપર હતો, પણ ગામલોક તો બૂટ પહેરે, એટલે આ દશા આવી. અમારાં છોકરાંને પેટ ભરી રોટલા પણ મળતા નથી. જો અમદાવાદના કે બીજા આપણા અહીંના ગામના બૂટ હોત તો અમારામાંથી ત્યાં જઈ કોઈ શીખી આવત; અથવા ન શીખત તો છેવટે અમે ભૂખે મરત, પણ અમારી ન્યાત કે ધંધાવાળા બીજાને રોજી મળત. પણ આ તો વિલાયતી બૂટ, એટલે અમારો એકે ઉપાય નથી, ને અમારે કોઈ પણ રીતનું મન વાળવાનું નથી, ને આમ ને આમ ચાલશે તો બધાં મરી પરવારીશું.

ભિખારીદાસ – કેવા બેવકૂફ લોક છો ! તમારે વાસ્તે શું અમો બૂટ નહીં પહેરીએ ? માણસને ગમે તે પહેરવાની છૂટ છે. સાહેબ લોકો બૂટ પહેરે છે, મુંબઈમાં ઘણી વસ્તી બૂટ પહેરે છે, તે સૌ ગાંડા લોક હશે ? બેવકૂફ લુચ્ચા લોક !

સોમલો – ગાંડા કે ઘેલા, પણ ભૂખે મરીએ ત્યારે શું કરીએ ?

ભિખારીદાસ – ભૂખે મરો છો તેમાં કોનો વાંક છે ? બીજો ધંધો કરો.

સોમલો – અમે મોચી તે બીજો શો ધંધો કરીએ ?

ભિખારીદાસ – દુનિયામાં ઘણા ધંધા છે. ગમે તે કરો.

સોમલો – શું અમો કુંભારનું કામ કરીએ, કે દરજીનું કામ કરીએ, કે લવારનું કામ કરીએ કે સોનીનું કામ કરીએ, કે હજામનું કામ કરીએ ? શું કરીએ, કહો ભીખાબાપા ?

ભિખારીદાસ – ત્યારે મજૂરી કરો. મજૂરીમાં શું આવડવું છે ?

સોમલો – અમોએ કોઈ દિવસ મજૂરી ન કરેલી તે શી રીતે મજૂરી થાય ? મજૂરીમાં હાથપગમાં જોર જોઈએ. અમને ચાર પૈસા પણ કોણ આપે ?

ભિખારીદાસ – ત્યારે પૂરું ન થાય તો પરગામ જઈ વસો.

સોમલો – આ ગામમાં અમારી વીસ પેઢી થઈ, ને હવે ઘરબાર મૂકીને ક્યાં જઈએ ? અહીંનાં ઘર શી રીતે ઉપાડી જઈએ ? નાતજાત, લેવુંદેવું, બધું અહીં રહ્યું, ને પરગામ શી રીતે જવાય ? બાપા, આટલું બધું અમને કહો છો, ત્યારે તમે વિલાયતી બૂટ ન પહેરો તો શું સત્યાનાશ વળી જાય ? મોચી મજૂરી કરે, બીજો ધંધો કરે, ગામ છોડી જાય, તે કરતાં પાટીદાર વિલાયતી બૂટ ન પહેરે તો શું બગડે ?

શાન્તિદાસ વચમાં બોલ્યા, 'ભીખા, તું છાનો રહે. આ મોચી કહે છે તે વાત જાણવા જેવી છે. જુવાનિયાવેડા કરી એને તરછોડીશ નહિ.'

એટલામાં ગામના પારેખ જગજીવનદાસ આવ્યા. તે કહે કે, 'આ શી ભાંજગડ ચાલે છે ?'

શાન્તિદાસ – મોચી રાડ પાડતા આવ્યા છે કે, ગામમાં બૂટ આવ્યા તેથી અમે ભૂખે મરીએ છીએ.

જગજીવનદાસ– હા, મોચી મને કહેતા હતા, ને બીજાં વસવાયાં પણ થોડી થોડી બૂમ પાડે છે. પૂંજિયો કુંભાર કહે છે કે, એણીવારના વરસે મોચીલોકોએ મારી નાળો સમૂળગી લીધી નથી. પશવો દરજી કહે છે કે, મોચી લોકની સિલાઈ ઓણ મને મળી નથી. એ રીતે છે, માટે આપણે ચાર જણ મળીને વિચાર કરીએ તો સારું.

શાન્તિદાસ – કહો તો બધા કાલે મળીએ.

જગજીવનદાસ – ઠીક, હું બધાને કહાવીશ, ને રામનાથમાં કાલ પાછલા પહોરે મળીશું.

બીજે દહાડે શાન્તિદાસ બાપા, એમના ભાઈ ભત્રીજા, ગામના બીજા પાટીદાર, જગજીવન પારેખ, નાથાભાઈ મોદી, જુગલદાસ તલાટી, તુળસીરામ મહેતા વગેરે બધું ગામ રામનાથ મહાદેવમાં ભેગું થયું. ત્યાં વસવાયાં પણ વણ તેડ્યાં પેટના બળ્યાં ભેગાં થયાં હતાં. સોમલો મોચી તથા બીજા મોચી, તથા દરજીના ને કુંભારના આગેવાનો આગળથી આવ્યા હતા. બધાએ પહેલાં તો મોચીની વાત સાંભળી. ત્યાં ભીખાભાઈ પણ ગયા હતા. તેમણે અંગ્રેજી વિદ્યાનો આધાર બતાવીને, એક મોટી બશેરિયા ચોપડી હતી તે ઉપરથી એક લાંબું ભાષણ કરવાની તૈયારી કરી હતી. તે ઊભા થયા, અને બોલવા લાગ્યા; પણ એમના બાપ અને કાકા કહે, 'બેસ, બેસ, તું ભણી આવ્યો તે જાણ્યું. હજુ તો અમારું ખરચ ખાય છે ! જ્યારે બે પૈસા કમાય, ને દુનિયા કેમ ચાલે છે તે સમજે, ત્યારે તારું ભાષણ બહાર કાઢજે.'

બધાં વસવાયાંની વતી જગજીવન પારેખ પ્રથમ બોલ્યા. તે કહે કે, 'આ બૂટની મોકાણે આઠ દસ મોચીનાં ઘરનો ધંધો બંધ પડ્યો છે, ને તેમને ખાવા પીવાની બહુ વેળા પડે છે. મોચી નરમ થયા એટલે તેમની ઘરાકીવાળા કુંભાર, દરજી વગેરે પણ નરમ થયા છે. ને બે પૈસા જેના લેણા દેણા છે તે શાહુકારનું લેણું પણ ડૂબવા વખત આવ્યો છે; અને ધક્કો આખા ગામને લાગશે. કોઈએ એમ ન સમજવું કે, એમાં મારે શી લેવા દેવા છે; બધાનું સારું હોય તો આપણે સારું ને નરતું હોય તો આપણે નરતું. હું અમદાવાદ ગયો હતો, ત્યાં પણ આવાં ને આવાં રોદણાં છે. સોનીનાં ઘરેણાં વિલાયતથી તૈયાર થઈ આવે છે, ને તે એવાં આંખને ગમે તેવાં હોય છે કે, આપણા ખરા દાગીનાને પણ કોરે મૂકે; એટલે સોનીનો ધંધો બાર આની ગયો છે. લુહારનો ધંધો તો બિલકુલ પડી ગયા જેવો જ છે. લુહાર મજૂરી કરે તેને અંગ્રેજી કારખાનામાં રોજ સારો મળે છે; પણ ચપ્પુ, કાતર, ખીલા કરનારાનો રોજગાર તો બિલકુલ બંધ પડ્યા જેવો જ છે. વિલાયતી કાપડ કરોડો રૂપિયાનું આવે છે. તેથી સાળવી, વણકર, છીપા, બાંધણીગર વગેરેનો ધંધો ગયો છે. લોક ઘણાં લૂગડાં પહેરે છે તેથી દરજી ને ધોબી શહેરમાં તાજા દેખાય છે; પણ એકંદર કારીગર તથા વેપારીને પરદેશી માલ આવવાથી અથાગ નુકસાન થયું છે, ને હજુ તો ક્યાં ? શહેરમાં કોઈ ઘણીધોરી

નહિ એટલે વિટંબણા ભારે પડે છે. આપણે તો બધાં મળીને કરીએ તો બંદોબસ્ત કરવા સમરથ છીએ; માટે મારી ધ્યાનમાં આવે છે કે, આપણે આપણા ગામ પૂરતો ઠરાવ કરીએ તો ઠીક.'

શાન્તિદાસ – શો ઠરાવ?

જગજીવનદાસ – હાલ તો એટલો કરો કે ગામમાં કોઈ પરગામના બૂટ ન પહેરે. એટલું થાય તો મોચીનું દુ:ખ ટળે.

શાન્તિદાસ – કેમ, ભવાનીદાસભાઈ, શું ધાર્યું?

ભવાનીદાસ – હા, હા. સો ફેરા એવો બંદોબસ્ત કરવો જોઈએ.

નાથાભાઈ મોદી – આપણે પણ કબૂલ છીએ, કેમ તુળસીરામ મહેતા?

તુળસીરામ મહેતા – આપણે પણ સો ફેરા કબૂલ.

જુગલદાસ તલાટી – વારુ, બૈરાંને ઘેર પૂછ્યું? છોકરાં કંકાસ કરશે, તો એમની માઓ તેમની કુમક કરશે તેનું શું ધાર્યું?

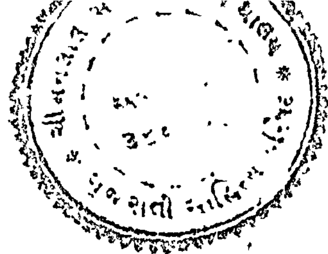
શાન્તિદાસ – છોકરાં ને તેમની માઓ જખ મારે છે.

બધા કહે, 'વાહવા, બાપા વાહવા. ત્યારે ચાલો, આપણે મંદિરમાં તુળસી ઉપાડો.' બધા મંદિરમાં ગયા, ને ઠાકોરજી આગળ તુળસી ઉપાડી સૌએ જુદા જુદા સમ ખાધા કે, 'પરદેશી બૂટ લાવીએ તો ઠાકોરજી અમને પૂછે,' ને પછી બધા વેરાયા.

ગામ સંપીલું હતું; લોક લાંબી નજરવાળા હતા, તોપણ આ વેળા ઠરાવ પાળવામાં થોડી આનાકાની થઈ, પછી ઘેર ઘેર થોડી કચકચ પણ થઈ; પણ શાન્તિદાસે પોતાને ઘેરથી પહેલ કાઢી ભિખારીદાસને જોડા પહેરાવ્યા. એમ પટાપટ ચાલતાં, અન્તે બધા ગૃહસ્થોએ સોગન પાળ્યા, ને છ મહિને મોચી પાછા આગળ જેવા ખાતા પીતા થયા, ને બીજા કારીગર પણ તાજા થયા.

એવામાં નડિયાદથી એક દહાડો મોટમ બારોટ આવ્યા હતા. તેમણે આ બધી વાત ચોરે બેઠે સાંભળી. તે મનમાં બહુ હરખાયા, ને હરખના માર્યા પોતાની મેળે શાન્તિદાસ બાપાને ઘેર કહેવા આવ્યા કે, 'બાપા, ગામમાં આગેવાન હોય તો તમારા જેવા હોજો. ખરા એનના સમે તમે ગામની હિમાયત કરીને ગામનું દુ:ખ ટાળ્યું છે. તમારા ઘરનો ધરમ જગ જાણે છે. તમોએ આપણા ગામનું ને દેશનું અભિમાન કરી અઢારે વરણનો ટેક ને ઈજત રાખી છે. આગળ સરકાર દરબારમાં તમારું ઘર રૈયતની કૂમક કરતું; હાલ સરકાર તરફથી તો શાન્તિ છે, પણ લોકોનું મન નવા નવા પહેરવેશથી છકી ગયું છે, જેથી કારીગરમાત્રને તથા અન્તે આખા દેશને બહુ વિપત પડે છે. એ વિપતમાં તમારા જેવાની હિમાયત છે ને ઓથ છે, તો દેશનું સદાકાળ ભલું જ થશે. તમારા જેવા તમારા વંશમાં કુળદીવા ઘણા થજો, ને ઈશ્વર તેમને તમારા જેવી મતિ સદા આપજો.'

'સ્વ.દી.બ.અંબાલાલ સાકરદાસ દેસાઈનાં ભાષણો અને લેખો' (સં. વૈકુંઠરાય શ્રીપતરાય ઠાકોર) ૧૯૧૮, ૧૯૨૨, ૧૯૪૨; માં ગ્રંથસ્થ.



સનત્ ભટ્ટ

સાહિત્ય અને સંગીત

કળાવિચારણાનો આરંભ કળાના માધ્યમનો વિચાર કર્યા વિના કરી શકાય નહીં. એટલે સાહિત્ય અને સંગીતના તાણાવાણાઓને ઉકેલવાની શરૂઆત પણ એ બે કળાઓના માધ્યમની ચર્ચાથી જ કરી શકાય.

સાહિત્ય ધ્વનિસંકેતોની વ્યવસ્થા છે અને સંગીત નાદસંકેતોની વ્યવસ્થા છે. ધ્વનિ અને નાદ વચ્ચે કોઈ તફાવત જ નથી એવું તો કહી શકાય તેમ નથી; છતાં વિચારણાનો આરંભ કરીએ ત્યારે ઘણી બધી હદે એ બન્ને પાઠભેદે એક જ છે એવું સ્વીકારવું પડે. પછી આગળ જતાં બંને વિશિષ્ટ સંદર્ભો પામી અલગ પડે છે. સાહિત્યમાં ધ્વનિ કોશગત અર્થ વડે વ્યાખ્યાયિત બની 'શબ્દ' રૂપે પ્રતિષ્ઠિત થાય છે. સંગીતમાં ધ્વનિ લય સાથે સંયોજાઈ, માધુર્ય આદિ ગુણોને પામી નાદ કે સ્વરરૂપ ધારણ કરે છે. આમ ભાષા અર્થાત્ સાર્થ શબ્દ-સંકેતોની વ્યવસ્થા એ સાહિત્યનું માધ્યમ છે. સંગીતમાં સ્વર-સમૂહોને કોઈ નિશ્ચિત કોશગત અર્થ હોતા નથી. કોશગત અર્થની સઘળી ઝંઝટોથી મુક્ત એવો સ્વર અમોઘ અસર ધરાવે છે. એ હૃદય સોંસરો ઊતરી સમગ્ર અસ્તિત્વના તળ-અતળને ભાવાર્દ્ર બનાવી દે છે. સાહિત્યકારે તો વશે કે કવશે અર્થનું વળગણ સ્વીકારવું જ પડે છે. સાહિત્યધર્મી શબ્દ અર્થાન્વિત હોઈ તર્ક કે વિચાર સાથે સંકળાયેલો રહે છે. સ્વર લયાન્વિત બની માધુર્ય ગુણને પ્રાપ્ત કરે છે. એ અર્થનો મોહતાજ નથી; એટલું જ નહીં, એને કોશગત અર્થ સાથે સીધી કે આડકતરી કશી લેવાદેવા હોતી નથી. એનો સીધો સંબંધ સંવેદનાનાં ગહન સંચલનો સાથે હોય છે. કારણ કે સ્વર ભાષામાં આકારિત થયા પહેલાંની મનઃસ્થિતિઓ કે ભાવસ્થિતિઓ સાથે અનુસંધાન સાધે છે. ભાષાની પકડમાં ન આવે તેવી સંવેદનાઓને વ્યક્ત કરવાની કે સ્પર્શવાની સંગીતની ક્ષમતાને અન્ય કોઈ કળા ભાગ્યે જ આંબી શકે છે. આ વિધાનો સામસામેનાં અંતિમોવાળા વિવાદ જન્માવે તેવાં ન હોવાં છતાં વિગતે છણાવટ માગી લે તેવાં તો છે જ.

અન્ય કળાઓમાં પ્રયોજાતાં માધ્યમોની સરખામણીમાં સંગીતનું માધ્યમ - સ્વર અને લય - અત્યંત સૂક્ષ્મ અને અસ્થૂળ છે. એટલે વોલ્ટર પેટર જેવો શુદ્ધ કળાવાદી વિચારક સંગીતને શુદ્ધતમ કળા ગણી એને કળાઓની ઉચ્ચાવચતાની શ્રેણીમાં સર્વોચ્ચ સ્થાને સ્થાપી આપે છે. પેટરનાં મત પ્રમાણે અન્ય સઘળી કળાઓ પોતપોતાનાં માધ્યમોની સ્થૂળતાને ગાળી સ્થૂળતા-જનિત મર્યાદાઓથી ઉપર ઊઠી સંગીતની સ્થિતિને પામવાનો પ્રયત્ન કરે છે. હવે પ્રયોજાયેલું માધ્યમ સૂક્ષ્માતિસૂક્ષ્મ હોવાને કારણે સંગીત જો સર્વોચ્ચ સ્થાને બિરાજતું હોય તો એ જ ન્યાયે સાહિત્યકળા પણ સંગીતની સાવ લગોલગ પહોંચી જતી કળા છે. આ રીતે વિચારીએ તો કળાઓની ઉચ્ચાવચતાની શ્રેણીના ઉપરના અંતિમે પ્રસ્થાપિત થયેલી આ બે કળાઓ વચ્ચેના આંતરસંબંધોનો વિચાર કરતાં વધારે અર્થમાં રસપ્રદ નીવડે એ નિર્વિવાદ છે; એટલું જ નહીં, પરંતુ એ દૃષ્ટિએ હાથ ધરેલી વિચારણા આપણી કળા વિષયક સમજને વધારે સમૃદ્ધ બનાવતી કળાને આસ્વાદવાની ક્ષમતાને અનેકગણી વધારી આપે એમાં પણ કોઈ શંકા નથી.

આટલી સૈદ્ધાંતિક સ્પષ્ટતા પછી આપણે સાહિત્ય અને સંગીત વચ્ચેના તાણાવાણાઓ ઉકેલવા માટેની એક વધારે સંગીન ભૂમિકાએ આવી પહોંચ્યા છીએ. હું જાણું છું કે મારી વાત સાહિત્યકર્મી અને સાહિત્યધર્મીઓના સમુદાય વચ્ચે કરવા આવ્યો છું. (આમ તો હું પણ સાહિત્યકર્મી અને સાહિત્યધર્મી છું.) એટલે એક વ્યવહારુ સગવડ તરીકે હું મારું ધ્યાન વિશેષ રીતે સંગીત તરફ કેન્દ્રિત કરીશ. પરિણામે મારા વક્તવ્યની ગતિ સંગીતથી સાહિત્ય તરફની રહેશે અને મારો ઝોક વિશેષ રીતે સંગીતની વાતો કરવા તરફનો રહેશે. અહીં એક નાની સ્પષ્ટતા કરવી જરૂરી છે. મારે માટે સંગીત એટલે આપણે જેને સામાન્ય રીતે શાસ્ત્રીય સંગીત તરીકે ઓળખીએ છીએ એ ઉત્તર હિંદુસ્તાની શાસ્ત્રીય સંગીત.

ઉપરની સૈદ્ધાંતિક ચર્ચાને સહેજ કોરાણે મૂકી હવે પછી હું મારી વાત અનુભાવન અને આસ્વાદની ભૂમિકાએથી કરવાનો છું. હું સંગીતના અનુભવને સમજવાની અને પામવાની મથામણો સતત કરતો રહ્યો છું. એમાં મારે તમને સહુને સામેલ કરવા છે. મારા અનુભવોનો તમારા અનુભવ સાથે તાળો મેળવવો છે, મારી મથામણોને તમારી સાથે વહેંચવી છે.

અન્ય સાહિત્યસ્વરૂપોની સરખામણીમાં કાવ્ય અને વિશેષ કરીને ઊર્મિકાવ્ય તો સંગીતની સાવ અડોઅડ પહોંચી જાય છે, તો બીજે પક્ષે સંગીતને પણ સાર્થ શબ્દ પ્રયોજ્યા વિના લાંબે સુધી ચાલતું નથી. સંગીત જ્યારે સાર્થ શબ્દ સાથે કામ પાડવાનું સ્વીકારે છે ત્યારે એ મોટે ભાગે તો ઊર્મિકાવ્ય અર્થાત્ ગીત, ભજન, ગઝલ આદિના સ્વરૂપે જ હોય છે. સાર્થ શબ્દને ઉપાદાન તરીકે સ્વીકાર્યા વિના સ્વર પોતે સ્વતંત્ર રીતે પણ પ્રબળ અને સંચોટ અસર જન્માવવાની ક્ષમતા ધરાવે છે. પરંતુ જ્યારે શબ્દોને સ્વરમાં ઢાળવામાં આવે છે ત્યારે કેવા ચમત્કારો થાય છે એ જોઈએ - સાંભળીએ અને માણીએ.

હવે હું તમને ભટિયાર રાગના સ્વરો સંભળાવવાનો છું. તમારે પક્ષે રાગની જાણકારી

હોય એ સહેજ પણ અપેક્ષિત નથી, આવશ્યક પણ નથી. આપણે તો બધાં વળગણોથી મુક્ત બની જાતને સંગીતના અનુભવને હવાલે કરવાની છે, સ્વરોમાં વહેવડાવવાની છે. અને એ રીતે સંવેદનાને ચેતનવંતી બનાવી સ્વરોને પામવાનો અને માણવાનો પ્રયત્ન કરવાનો છે. ભઠિયારના સ્વરો જે અસર - વલયો જન્માવે છે તેને તમારે તમારી રીતે આકારવાનો પ્રયોગ કરવાનો છે, સાંભળો...

હવે ભઠિયારના સ્વરોને હું જે રીતે પામું છું તે હું તમને જણાવું છું, તમે તમારી રીતે તાળો મેળવી જોજો. બ્રાહ્મ મુહૂર્તનો સમય છે. વાતાવરણમાં ચારે કોર નિતાંત શાંતિ અને શીતળતાનો જીવંત સ્પર્શ છે. ગિરિકંદરાના સજીવ એકાન્તમાં કોઈ જોગંદર ભભૂત ચોળી આસન લગાવી જાણે અલખને આરાધી રહ્યો હોય એવી અસર છે આ ભઠિયારના સ્વરોની. હવે ભઠિયારના સ્વરોમાં નરસિહ મહેતાનું પેલું ખૂબ જાણીતું પદ ઢાળી જોઈએ.

નીરખને ગગનમાં કોણ ઘૂમી રહ્યો...

બ્રહ્માંડની વિશાળતામાં નરસિહ મહેતાને જે સંચારનો અનુભવ થાય છે એ નિર્ગુણ બ્રહ્મના સાક્ષાત્કારની અનુભૂતિના પરિણામે છે. ભઠિયારના સ્વરો નરસિહની એ અનુભૂતિને સુપેરે નિખારી આપે છે અને આપણા સુધી યથાતથ પહોંચાડે છે. ભઠિયાર અત્યંત ગંભીર પ્રકૃતિનો રાગ છે. હવે આ જ શબ્દોને બાગેશ્રી રાગના સ્વરોમાં ઢાળી જોઈએ. બાગેશ્રી એક અત્યંત હલકો-ફૂલકો-ચંચળ પ્રકૃતિનો રાગ છે. સાંભળો...

નીરખને ગગનમાં કોણ ઘૂમી રહ્યો...

બન્ને પ્રસ્તુતિમાં શબ્દો બદલાતા નથી. તાલ પણ એક જ રહે છે- ઝપતાલ. માત્ર રાગના સ્વરો બદલાય છે અને બન્ને પ્રસ્તુતિઓ એકમેકથી સાવ અલગ એવાં બે ભાવવિશ્વોને આપણી સમક્ષ ઉઘાડી આપે છે. ભઠિયારના સ્વરો નરસિહ મહેતાને થયેલા નિર્ગુણ બ્રહ્મના સાક્ષાત્કારની પ્રતીતિ કરાવે છે. કવિ સાક્ષાત્કારની ક્ષણે દિગ્મૂઢ બની અને ચકિત બની જાય છે તથા ઉત્કટતાની ચરમ સીમાએ એમના મુખમાંથી પદનું આ મુખડું આપોઆપ સરી પડે છે. ભઠિયારના સ્વરો નરસિહ મહેતાને થયેલી અનૂઠી અનુભૂતિ એની શબ્દાતીત સમગ્રતા અને સંકુલતા સાથે આપણને સહજ રીતે સુલભ કરી આપે છે. હવે આ જ શબ્દોને બાગેશ્રીના સ્વરોમાં ઢળાયેલા સાંભળીએ છીએ ત્યારે નિર્ગુણ બ્રહ્મના સાક્ષાત્કારની વાત સાવ વિસરાઈ જાય છે. આપણને હવે એવું લાગે છે કે નરસિંહ તો પોતાને થયેલા રાસલીલા કરતા રસરાજ શ્રીકૃષ્ણ કનૈયાના દર્શનની વાત કરી રહ્યા છે. લીલારત કૃષ્ણના દર્શનનો અનુભવ તો એક નિતાંત લલિત મધુર અનુભવ હોય. કવિનું ભક્તહૃદય આનંદ અને ઉલ્લાસની હેલી અનુભવે છે. ઉત્કટ ભાવોદ્રેકની સ્થિતિમાં એના મુખમાંથી આપોઆપ મુખડું સરી પડે છે :

નીરખને ગગનમાં કોણ ઘૂમી રહ્યો...

મેં આગળ નોંધ્યું છે એ પ્રમાણે સંગીતના સ્વરો કોશગત અર્થના મોહતાજ નથી.

સ્વરોમાં ઢાળવામાં આવેલા શબ્દો પોતાના પરંપરાગત કોશગત અર્થોની સ્થૂળતામાંથી સદ્ય મુક્તિ પામે છે અને સાવ નવા સંદર્ભો અને નવાં મહત્ત્વો ધારણ કરે છે. શબ્દમાં અનેરું પ્રાણતત્ત્વ ઉમેરાઈ જાય છે. એ નવેસરથી નવા અર્થમાં ચેતનવંતો બની જાય છે તથા નવા સંસ્કારો અને સંદર્ભો પામી દ્વિજત્વને પ્રાપ્ત કરે છે.

સંગીતના સામર્થ્યના ગુણગાન ગાવામાં અજાણતાંયે પણ આપણે સાહિત્યને અન્યાય કરી ન બેસીએ એ માટે એક નાનકડી સ્પષ્ટતા કરી લેવી જરૂરી બની જાય છે. કળા અથવા એના માધ્યમનું સામર્થ્ય ગમે તેટલું હોય તો પણ ઉપાદાનનું અથવા તો ઉપયોગમાં લેવાતી સામગ્રીનું મહત્ત્વ ઓછું થતું નથી, ઉપાદાન જો સાવ કાચું- પોચું- નબળું અને શક્યતાવિહોણું હોય તો કળા એને સ્વીકારી ઝાઝું સિદ્ધ કરી શકે નહીં. બે ભિન્ન પ્રકૃતિવાળા રાગોના સ્વરોમાં અવતરી નરસિંહનું પદ બે ભિન્ન સ્વરૂપે નિખરી ઊઠે છે તથા બે ભિન્ન ભાવસંદર્ભોમાં વિલસે છે, કારણ કે આ પદ પોતે પણ એવું જ સત્ત્વશીલ અને શક્યતાસભર છે. અહીં સુગમ સંગીતના આપણા જાણીતા કળાકાર શ્રી આસિત દેસાઈના કંઠે ગવાયેલી (સ્વરાંકન પણ એમનું) કવિ શ્રી રમેશ પારેખની એક ગઝલનું સ્મરણ થાય છે :

અરે, મારો આ હાથ છે જડભરત ને ઉપર આંગળીઓ અભણ એક-બે

આ ગઝલના શબ્દો અને જે તર્જમાં એ શબ્દોને ઢાળવામાં આવ્યા છે એ બે વચ્ચે જાણે કોઈ મેળ જ ખાતો નથી. ખાસ તો એ તર્જને એવા દ્રુત લયમાં બાંધવામાં આવી છે કે પ્રસ્તુતિ સંગીતકૃતિ તો બનતી જ નથી પણ સાથે સાથે સાહિત્યકૃતિ અર્થાત્ ગઝલને પણ હાનિ પહોંચે છે. સામા છેડાની વાત કરીએ તો ક્યારેક એવું બને કે સાહિત્યકૃતિ એટલે કે ગીત સાવ સામાન્ય કક્ષાનું હોય પરંતુ એ જ્યારે સ્વરદેહ પામે છે ત્યારે સ્વરના પારસ સ્પર્શે કથીર જેવું ગીત પણ સોનાનું થઈ જાય છે. (ગુજરાતી સુગમ સંગીતની કેટલીક રચનાઓને સમર્થનમાં રજૂ કરી શકાય.) અહીં '૧૯૪૨ - અ લવસ્ટોરી' ચિત્રના પેલા ખૂબ લોકપ્રિય ગીતને યાદ કરીએ :

એક લડકીકો દેખા તો ઐસા લગા...

મુખડાના આ શબ્દો સાવ ગદ્યાળુ અને પરિણામસ્વરૂપે કોઈ પણ પ્રકારની અસર વિનાના સાવ લિસ્સા અને ફિસ્સા લાગે છે. ગીતના ફિલ્માંકનના પાસાને બાજુએ મૂકીને વાત કરીએ તો એની તર્જ માધુર્ય ગુણથી એવી તો છલોછલ ભરેલી બંધાઈ છે કે મુખડાના લિસ્સા, ફિસ્સા અને સાવ ગદ્યાળુ લાગતા શબ્દો સજીવ બનીને ઊંચાઈએ પહોંચી જાય છે. તર્જ સીધી સાદી છે પરંતુ એ સાદગી જાદુભરી છે. વળી એ સાદગીપૂર્ણ તર્જની બાંધણીમાં લયની એટલી જ સાદગીપૂર્ણ અસરવાળી ભાત ભળેલી છે.

	૧	૨	૩	૪	૧	૨	૩	૪	૧	૨	૩	૪	૧
એક	લડ	-કી	--	કો-	દે-	-ખા	--	તો-	ઐ-	-સા	--	લ-	ગા---
	˘	˘	˘	˘	˘	˘	˘	˘	˘	˘	˘	˘	˘

ચાર માત્રાનાં ટૂંકાં આવર્તનો વડે આકારાયેલી લયની આ ભાત સાંભળવામાં અને કદાચ ગાવામાં પણ સાદગીપૂર્ણ લાગે છે; પરંતુ ઉપર જણાવવાની કોશિશ કરી છે તે પ્રમાણે આવર્તનમાંની ચારે માત્રાઓને બે બે પેટા ભાગોમાં વિભાજીને એમાં જડવામાં આવેલા શબ્દો દ્વારા રચાતી લયભાતને ધ્યાનપૂર્વક તપાસીએ તો સમજાય છે કે અન્ય ઘણા બધા કિસ્સાઓમાં બને છે તેમ અહીં પણ આ લયભાતની સાદગી પ્રથમ શ્રવણે લાગે છે એટલી સરળ તો નથી જ નથી; પરંતુ વળી પાછો આસ્વાદની ભૂમિકા તરફ પાછો વળી કહું તો આ ગીત સાંભળતાં આપણે ભાવક તરીકે જે સાદગીપૂર્ણ માધુર્યનો અનુભવ કરીએ છીએ એ જ મહત્ત્વનું છે. કળાકૃતિને આપણે કઈ રીતે પામીએ / માણીએ છીએ એ અગત્યનું છે. બીજા શબ્દોમાં કહીએ તો કળા આપણા ભાવતંત્રને કઈ રીતે સ્પર્શે છે, કેવી અસરો જન્માવે છે એ અગત્યનું છે.અસરનાં ઉદ્‌ગમસ્થાનો કે આશ્રયસ્થાનો કે પછી અસરને જન્માવનારાં પરિબળોની છણાવટ અને સમજ તો બીજા પગથિયા ઉપર છે.

અગાઉ હું સ્વરોના સામર્થ્યની ચર્ચા ઉદાહરણ સાથે કરી ચૂક્યો છું. આવી જ વાતો લય કે તાલને કેન્દ્રમાં રાખીને પણ કરી શકાય. લય વિશે વાત કરવાનો આરંભ કરું છું ત્યારે વર્ષો પહેલાં જોયેલી એક ફિલ્મ 'તાજમહલ'નું એક દૃશ્ય મારા સ્મરણમાં ડોકાય છે. નાયક સંકેતસ્થાને અત્યંત આતુરતાપૂર્વક નાયિકાની પ્રતીક્ષા કરી રહ્યો છે. પશ્ચાદ્‌ભૂમાં સિતાર પર વિલંબિત લયમાં પૂરી જમાવટથી લલિત રાગનો આલાપ કરવામાં આવે છે. હું ભૂલતો ન હોઉં તો કળાકાર અન્ય કોઈ નહીં પરંતુ ઉસ્તાદ અબ્દુલ હલિમ જાફરખાંસાહેબ છે. એક પછી એક યુગો જેટલી લંબાઈ ધરાવતી ક્ષણો પસાર થતી જાય છે. આંખ બંધ કરીને એકધ્યાનથી માત્ર લલિતનો આલાપ સાંભળીએ તો કશું જોવાનો કોઈ ખટકો ન રહે એવો ભર્યો ભર્યો અનુભવ થાય છે; કારણ કે ક્ષણે ક્ષણે વધતો જતો નાયકનો તલસાટ, એની અધીરાઈ અને પછી નાયિકા હવે તો કદાચ નહીં જ આવે એવી આશંકાજનિત (ગળામાં ડૂમો બની રૂંધાઈ રહેલા) નિઃશ્વાસો વચ્ચે માંડ ટકી રહેલો આશાનો એક આછોપાતળો તંતુ આદિ સઘળું વિલંબિત લયમાં ઝંકૃત થઈ લલિતના સ્વરોમાં રસાઈને આપણા સંવેદનતંત્ર સમક્ષ સાકાર થાય છે. લલિતના સ્વરોમાં કરુણ ભાવોને કોમળતાથી સ્પર્શવાની જે શક્તિ છે તેનો આવો અદ્‌ભુત ઉપયોગ અબ્દુલ હલિમ જાફરખાં જેવા સમર્થ ઉસ્તાદ જ કરી શકે. લલિતના સ્વરો એવા સ્વયંપર્યાપ્ત છે કે શબ્દ અથવા દૃશ્યની દખલગીરીને કોઈ અવકાશ જ રહેતો નથી.

પરંતુ વાત અહીં પૂરી થતી નથી. બીજી જ ક્ષણે એક અત્યંત ચમત્કૃતિપૂર્ણ વળાંક આવે છે. નાયક ઝાંખા ઉજાસમાં નાયિકાને દૂરથી આવતી જુએ છે. ઉસ્તાદનું સામર્થ્ય એક સાવ નિરાળા રૂપે પ્રગટે છે. હૃદય થડકાર ચૂકી જાય તેવો આ અનુભવ છે. રાગ તો તેનો તે જ છે પરંતુ ગતિ અત્યંત દ્રુત બને છે. લલિતના સ્વરોનો ધસમસતાં ઘૂઘવતાં પૂર જેવો પ્રવાહ વહેવા માંડે છે. સ્વરોના એ ઘોડાપુરને પલાણી નાયકનો આનંદ અને ઉલ્લાસનો અતિરેક

આપણને ચારે દિશાએથી ઘેરી વળી ગૂંગળાવી નાખે છે. માત્ર લય કેવાં અદ્ભુત આશ્ચર્યો જન્માવી શકે એની સાનંદ નોંધ લઈ આગળ ચાલીએ.

હવે લય સાથે એક અન્ય ચલ - variable factor - નું ઉમેરણ કરું છું અને એ ચલ છે તાલ, તાલ તો લયનું જ એક સંશોધિત અને પરિમાર્જિત રૂપ છે. લયને નિશ્ચિત માત્રાઓમાં બાંધીએ, એ માત્રાઓમાં (તબલાં આદિના) બોલ ગોઠવીએ અને પછી એમાં સમ, ખાલી આદિની વ્યવસ્થા ગૂંથી કાઢીએ તો પરિણામે જે શક્યતાસભર અને સંકુલ માળખું રચાય એને આપણે 'તાલ' સંજ્ઞાથી ઓળખીએ છીએ. તાલ શક્યતાસભર અને સંકુલ એટલા માટે કે તાલના ઉપર કહ્યા પ્રમાણેના માળખાને વિશાળ અર્થમાં વફાદાર રહીને એટલે કે એના માળખાને હાનિ પહોંચાડ્યા વિના, એની પ્રસ્તુતિમાં અનંત વૈવિધ્યને વણી લેવાય છે. હવે હું સ્વરની વાત નથી કરવાનો પણ લય અને તાલની વાત કરવાનો છું. લય અને તાલ ગીતના શબ્દો સાથે કેવી ચમત્કૃતિઓ સાધી શકે છે એ દર્શાવવાનો પ્રયત્ન કરવાનો છું.

આપની સમક્ષ હું ઠૂમરી અંગમાં એક ગીત રજૂ કરું છું, સાંભળો...

બરસન લાગી કારી બદરિયાં, બરસન લાગી...
આજ પિયા નહીં આયો મોરે ઘરવા
બરસન લાગી...

વરસાદની મોસમ છે. આકાશમાં વાદળો ઘેરાયાં છે. આ તો વિદેશ ગયેલા પ્રિયતમને પાછા આવવાની ઋતુ છે. નાયિકા નાયકના આગમનની પ્રતીક્ષા કરે છે. ઘેરાયેલાં વાદળ ચૂવા માંડે છે અને વરસાદનાં છાંટણાંઓ શરૂ થઈ જાય છે અને નાયિકાના મુખમાંથી આ ગીત સરી પડે છે. ઠૂમરી એક ઉપશાસ્ત્રીય પ્રકાર છે અને એ હળવા લલિત મધુર ભાવોનું વાહન છે. આ ગીત પહેલી વાર ગાયું અને દ્રુત લયમાં ગાયું અને તાલ છે દાદરા. ઠૂમરીમાં ગીતના શબ્દોને મલાવી મલાવીને ગાવામાં આવે છે. અહીં સ્વરનું મહત્ત્વ જેટલું છે એટલું જ મહત્ત્વ શબ્દોનું પણ છે. સ્વર અને શબ્દોનું એક અનેરું સાહચર્ય યોજાય છે. આ ગીતને જ્યારે દ્રુત દાદરામાં ગાવામાં આવે છે ત્યારે એમાંથી નાયક ન આવ્યાનો નાયિકાના મનમાં જે ખટકો છે એ તો પ્રતીત થાય છે જ પરંતુ નાયક ન આવ્યો હોવા છતાં નાયિકાના મનમાં કોઈ ઘેરી નિરાશા કે હતાશાનો ભાવ નથી. એને પૂરો વિશ્વાસ છે કે નાયક ટૂંક સમયમાં આવવાનો જ છે. દ્રુત દાદરો નાયિકાના આ વિશ્વાસને સારી રીતે વ્યક્ત કરે છે.

હવે આ ગીતને મધ્ય લયમાં અને દીપચંદી તાલમાં ગાવામાં આવે તો એના એ જ શબ્દો એક ભિન્ન અનુભૂતિ જન્માવે છે. સાંભળો...

આ પ્રસ્તુતિમાં નાયિકાનો વિશ્વાસ ડગતો દેખાય છે. એણે સ્વીકારી લીધું છે કે નાયક હવે કદાચ નહીં આવે. એણે પ્રતીક્ષા કરવાનું મૂકી નથી દીધું, પરંતુ હવે એ આશાવાદી પણ રહી નથી. બીજી પ્રસ્તુતિમાં દ્રુતને બદલે મધ્ય લયનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે

થાય, જે બ્રહ્માનંદસહોદર આનંદની સહજ અનુભૂતિ થાય એનો આછો રણકો વર્ડ્ઝવર્થના આ કાવ્યમાં ઝિલાયો છે.

સાહિત્ય અને સંગીત વિશે આપણે માંડેલી વાત આવા જ કોઈ વિરલ બિન્દુએ હાલ વિરમે તો બસ.

('અધીત-૨૧'ના સૌજન્યથી)

રસ્તો

રતિલાલ 'અનિલ'

ગઝલસંગ્રહ : મૂલ્ય રૂા. ૮૦/-

ચાંદરણાં

રતિલાલ 'અનિલ'

વ્યંગોક્તિ, ઉક્તિ, સૂત્રો : મૂલ્ય રૂા. ૧૦૧/-

મસ્તીની પળોમાં

રતિલાલ 'અનિલ'

બસો ઉપર મુક્તકોનો સંગ્રહ, મૂલ્ય ૨૫ રૂપિયા

રાત ચાલી ગઈ

અમીન આઝાદ

ગઝલસંગ્રહ : મૂલ્ય ૨૫ રૂપિયા

ણ ફેણનો ણ

હેલ્પર ક્રિસ્ટી

ગઝલસંગ્રહ : મૂલ્ય ૧૦ રૂપિયા

બધાં પ્રકાશનો માટે લખો

કંકાવટી પ્રકાશન, ૨૪, રીવર બેંક સોસાયટી,
અડાજણ ટાંકી, સુરત-૯



અનુક્રમ

એતદ્ વર્ષ ૧૯ : એપ્રિલ-જૂન, ૧૯૯૮

પ્રકાશન તારીખ : ૩૧-૧૦-૧૯૯૮

• [એતદ્નો પાછલો અંક જાન્યુઆરી-માર્ચ ગણવા વિનંતી] •

એતદ્

વર્ષ ૧૯ : અંક ૩-૪ જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બર, ૧૯૯૮

સંપાદન
શિરીષ પંચાલ જયંત પારેખ રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૩૭-૮
વર્ષ ૧૯ · અંક ૩-૪, જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બર, ૧૯૯૮

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
૨૪, બી/૬ ખીરાનગર, એસ.વી.રોડ, સાન્તાક્રુઝ,
મુંબઈ-૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ
માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો, ચેમ્બૂર,
મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૧

યુયુત્સુ પંચાલ
૨૩૩, રાજલક્ષ્મી, જૂના પાદરા રોડ,
વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૭

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો
પત્રવ્યવહાર યુયુત્સુ પંચાલને સરનામે કરવો

લેસર અક્ષરાંકન
યુયુત્સુ પંચાલ, વડોદરા. ફોન : ૩૨૬૬૪૭

મુદ્રણસ્થાન
ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧

નીતિન મહેતા

બે કાવ્ય

એક

ક્યાં જાઉં ?
આ સમુદ્રની દીવાલને ઓળંગું ?
પહાડ પાછળ નદીમાં ડૂબેલા
આકાશને આંબું ?
હું અસ્થિર છું કે પૃથ્વી ?
સમય હવે ચારપાંચ ઉછળેલા
પાંચીકા માત્ર ?
હવા એ પાનખરની સાંજ ?
સુક્કા મોઢામાં
ગોળગોળ ફરતા કેટલાક
શબ્દોનું શું કરું ?

બે

આછા અંધારામાં
બારી પાસેની તૂટેલા હાથાવાળી
ખુરશીમાં
શબ્દોની પાછળ બેસી
દૂર ચંદ્રને ઢાંકી દેતા
વાદળને જોઉં

સામેના ગ્લાસની આજુબાજુ
વળગેલાં પાણીનાં ટીપાંઓમાંથી
ટીપોય પર
સરતા
ઇતિહાસને ટેરવાં પર ઝીલી
ફૂંક મારું
વાદળું હઠે
ઓરડામાં ચાંદની
ખુરશીના હાથામાં
એક કૂંપળ.

રમણીક સોમેશ્વર
એક રચના

કરવટ બદલો રે કક્કાજી
કરવટ બદલો.
આમ બધું જકડાઈ ગયું તે છોડો
તડાક તોડો
જોડો રે પાંખાળો ઘોડો જોડો
દોડો...
તડ તડ તડ તડ તોડો
આ પગે વીટળાયેલું
કાચા દોરાનું અણદીઠ ફીડલું.
ફોડો
રે ઘર ફોડો
ઢોળો
ઢોળો રે આ ગંધાતું જળ ઢોળો.
કરવટ બદલી
આળસ મરડી
કરડી કરડી
ભાષા ભરડી
બદલો આખો ડોળો
કરવ બદલો રે કક્કાજી
કરવટ બદલો.

રાજેશ પંડ્યા

એક કાવ્ય

ચારેકોર હવામાં
અજગરના ભરડે થતા અવાજ
અંધકારમાં વમળો રચે
કાંકરી પછી કાંકરી ફેંકાય
સોંસરી ડબ ડબ્બ ડૂબે થોડી
થોડી તરે
વમળ ફેલાતાં જાય
કાંઠા તોડી
આંખની લગોલગ આવી અટકે
બધું આકાર ગુમાવી.
ઝાડ હવે ઝાડ નહિ
હવામાં સાવરણી ફરવાનો
અવાજ કેવળ.
પંખી ઊડે તો પંખી નહિ
હવામાં પડતી તિરાડ માત્ર.
આકાશ આકાશ નહિ
કાળી મોટી છત્રી ખૂલેલી
કે ઢાંકણું ચસોચસ બંધ
નીચે ને અંદર
ઢબૂરાયેલું ધૂંધવાતું સકળ
અજગરની મોફાડમાં
લપકારતી જીભે
આઘુંપાછું ઠેલાતું જાય વિશ્વ
આખ્ખી રાત.

જયદેવ શુક્લ

ટેરવાં ફરતાં રહે છે...
(ચિ. જનાન્તિક માટે)

અષાઢી સાંજ
વાદળો ઘેરાતાં જાય છે
તળાવકિનારો સૂમસામ શ્યામ.
તળાવના અરીસા પર
વરસાદ હમણાં જ તૂટી પડશે.
તાજું લીલું ઘાસ
માથે આકાશ લઈ
મલકે છે.
કૂણા ઘાસમા
ટેરવા ફરતાં રહે છે.
ફરતાં રહે છે...
ઘાસની પીમળ સાથે
ઘેનાળો અવાજ પડઘાય છે :
'પપ્પા, મને... ઊ...ઘ... તમે... હા...થ... ફે...રવ...'
હાથ સીસમનો બની અટકે છે.
વરસાદ તૂટી પડે છે.

રામચન્દ્ર પટેલ

નારી રૂપાંતર નારિયેળી

ખરરર
ખર
ખર્યો,
સરી આવીને પડ્યો
ગુફા-ઘર આંગણે ઓચિંતો વાદળકાગળ...
અહીંતહીં ક્યાંક
દિશાદિશાઓ કરી એક
છેક
ભોંયતળિયેથી ઉપર નભતક
ફરતા કોઈ ટપાલીએ
કે
ખરી-ચાંચ, પંખીપાંખ, વૃક્ષ કે ફૂલ સુગંધનો રેલો...
ત્યાં ઝબ જાગી તપમાંથી એ પહાડીકન્યા.
કેટકેટલાય દિવસો પછી પોતાનો પ્રાણ; યક્ષ-નળ-શિવ કે બંસીધરનો સંદેશ
હશે જાણીને ઊઠી
એટલામાં
અડખે પડખે
બાવાં
ખેપટ, સેપટ ધૂવાંધૂળ ઉધેઈ રાફડા
જટાજૂટ કરોળિયાનાં જાળાં
કાળાંકાળાં પડ અંધારાનાં તૂટ્યાં

દોડી
લઘરવઘર પહેરવેશ,
અટકી ના લવલેશ.
લેવા જતાં પત્તર-છત્તર, સોનાનું પતરાળું !
હાથહાથમાંથી ખરી પડ્યાં ઉંબર પર એકસામટાં કંકણ-બલોયાં,
ઘણા માસમાસ
કદાચ લખચોરાશી વરસો બાદ દેહ પર બેઠેલું રણ ભાગ્યું...
ઠર્યો અગ્નિ,
ઊભી થઈ ટટ્ટાર.
અવળોસવળો કાગળ ઝાલ્યો
થયા હાડહાડમાં દીવા
નાડીનાડીમાં દોડ્યાં અજવાળાં...
બસ
ઉઘાડું મૂકી બારણું
ખાટ-પલંગ-પારણું,
ઝૂલતો હિંડોળો...
અને વાળીને ખોળો
પથ્થર પથ્થર, પાણ ઠેકતી
જેમ ઊતરે કોઈ જળપરી !
ભરે ડગ
પગલે પગલે ઝરે કંકુ
ટેરવામાંથી ટપકે સિંદૂર :
માથે નાચે વાયુ
પગપીંડીઓમાંથી પ્રકટે પરોઢ :
વાદળકાગળમાં
નક્ષત્ર નક્ષત્ર નિહારિકાઓનું ઝંબકારા મારે તેજ...
ઝાકળ ઝાકળ
મોતી દાણા, રાઈ અક્ષર અક્ષર
શબ્દ
લીટી લીટી, અનંત રેખાઓથી બદ્ધ
જાણે મધ્યરાત્રિએ
ઊડતાં જતાં હંસહંસીઓની એકાવળ હાર...
અભણ બિચારી અરણ્યબાળા
ખબર પડે ના

સીધો
કે
ઊંધો
આડો-ઊભો
પકડી કાગળ, વાદળનો
હરખ હરખ વંચાવા દોડી આગળ...
મળ્યાં સામે
કીડી, કિટોડા, કંસારી-કાચંડા, તમરાં-તીડ,
શેળા-શાહૂડી, સાપનોળિયા, વીંછી, મચ્છર-માખોની જબરી ભીડ.
કોને વંચાવું, ના વંચાવું
કોઈએ કહ્યું ના લાવો વાંચું
પડી શોભિલી
પાછી ચાલી
વેંત છેટે આવી ઊભાં હતાં તરુ તરુ, છોડ છોડ, ઘાસવેલા
લૂમેઝૂમે કેળાં
ધર્યો કાગળ તો...,
કોઈએ ન માથું નમાવ્યું કે જમાવ્યું જોડે
મોડે મોડે
પીપળાએ પર્ણપર્ણ પકડાવ્યાં,
આંબે આપી કેરી,
રાયણોએ ધર્યાં રાયણાં
ઊમરાએ દીધાં ઊમરાં તો બોરડીઓએ નાખ્યાં લખલૂંટ બોરાં.
આમ
જામફળ-સીતાફળ
પણ કાગળ ?
એ તો બ્હાવરી જઈને ઊભી ઝરણ ઝરણ નવાણકાંઠે.
જળ પીધું
ન્હાઈ-ધોઈને સ્વચ્છ સ્વચ્છ બની ગઈ જળકન્યા.
કંઠે ધરી શંખમાળા
ઘૂંટણે ઘૂંટણે રણકાવ્યા અકીકમણકા, છીપલીઓનાં ઝાંઝર
કમરે કમળકંદોરો.
પૂછ્યું તો...,
કત્સ્ય, કરચલાં, મત્સ્યમંડૂક થયાં સહુ ચૂપ,
ઢીલીઢપ

એનાં ઠરી ગયાં આઠે અંગ
પહોંચી પછી પંખીઓની પાસે,
રંગરંગનાં પીંછ
ભૂતલ સજલ રૂડું રળિયામણું
ગીધ, સમડી, બાજ શકરા, કુંજ ઊડે...
બોલે કોયલ, કાગ, કાબર, કલકલિયા, કોશી
ટહૂકે તેતર, સારસ, દૈયડ, મોર
બુલબુલ-બપૈયા,
વૈયાં
સઘળાંને પૂછ્યું-ગાછ્યું...
રહ્યાં અનુત્તર
ન્હોર વડે આથડે-બાથડે
તોયે
પોતપોતાનામાં એકરાગ સૌ તરબતર...
અડધાં-પડધાં વાયક લીધાં-પીધાં
કોઈએ ફૂંકી ઘૂક,
દીધી ચીસ ચીબરીએ,
દોડી...
જઈને ઊભી રહી અઘોર, અવાવર જંગલમાં -
દેખ્યું તો
સિંહ સાથે સિંહણ બેઠી,
હાથી જોડે ફરે હાથણી;
રીંછરીછણ નાચે,
ફરે ચટપટાં વાઘ-ચિત્તા-વરુ, કાંગારું, જિરાફ, રોઝ, હરણ-સસલાં
કરે કૂદાકૂદ માંકડાં,
હૂપ કરતાં વાંદરાં આવ્યાં
છેક નજીક આવ્યો કુંજર
ડોલ્યો...,
વાદળકાગળ હળવે ખોલ્યો...
એમાં નેણ નાખીને બોલ્યો...
ઘણું ઘણું લખ્યું છે માંહ્ય,
અઢળક છાંટી છે ચંદનછાંય...
ટપકે ટપકે ચળકે ચાંદ,
મ્હેકે કમળ પાંદપાંદ...

વળી અંદર
'મળે જે જે કોઈ,
આંખ રહે જો રોઈ તેને તારું ગણી લઈને ચાલજે...'
ઊકલ્યું એટલું કહ્યું -
બાકી
રહ્યું સહ્યું જે
ભગત, સાધુ કે કવિ કોઈક !
આટલું સાંભળીને
એ
ઉતાવળી બીજે ઠામ જવા...
દોડે દોડે ને પડે,
છટકે આગળ તો અટકે
ક્યાંક ઝાડીઝાંખર ગૂંચ વચમાં
બેસીને પછી છાનીમાની વાંચે
ઊંધો પકડીને કાગળ અમથો
બકે એકલી
થોડોક
દઈ સ્વામીને ઠપકો
લઈ ઠમકો પાછી દોડે છૂટા મૂકીને કેશ...
હાંફળીફાંફળી
ભેખડ, ટીબાટોચ શિખરે
કોતર-ખીણ ચડે ઊતરે...
આમતેમ
ફરી વળે સઘળે
ઠેકઠેકાણે
તંબૂ-કૂબા, કુટીર-છાપરાં-ઈગ્લૂ...
દેખાયા છૂટા છૂટા નેસ
એમાં
ઘેટાં-બકરાં ગાય-વાછરાં, ભેંસ-પાડાં, રેલ્લા કૂદે નાચે
હરે-ફરે બોઘરણાં.
ગાયે મુખ હલાવ્યું, ભેંસે બતાવ્યું શિંગ.
બીકની મારી નાઠી તો વાગી દહીંની ઠેસ...
ઊછળીને ગામગામની ભાગોળે,
બોલ્યા-ચાલ્યા વિના

અજાણી થઈને ઊભી
જાણે કોઈ ચબૂતરાની નકશીદાર સ્થંભકુંભી.
આસપાસ
મંદિર-મસ્જિદ, ચર્ચ, દેવળદેરાં,
બાવન બારાં,
રણકે રણકે ને ટકરાય
ધજા ધજા, શિખરશિખરમાંથી ઝરે ફરફોલા
અઢળક
ભગવા-લીલા-સફેદ-લાલ-કાળાકાંટા.
ફાંટા,
કંઈ સમજ ના પડી
સાડી છેડે બાંધી કાગળ ફળિયે ફળિયે, ઘરઘર ઉંબરે મારવા
લાગી આંટા...
ઘી-ના છાંટા !
કોકનું અડધું પડધું કમાડ ઊઘડે,
કોકનું હોય સાવ બંધ.
મળે એ બહેરું-બોબડું-ડાહ્યું-અંધ.
કોઈ કાઢે આગળ કોઈ પાછળ
વળી
કોઇ આપે હાશ,
ભલીભોળી નવરાશ.
ઘણાંખરાં વાંચવા બન્યાં તત્પર
પણ
ના વાંચ્યો કે ના વંચાવ્યો કોઈએ, કોઈની પાસે...
પછી તો
ખેતર ખેતર ઢૂંઢ્યાં
ચાડ-ખરાબા પડતર-બીડ વટાવ્યા...
તપાસ્યાં તળાવ,
વાવકૂવા, કુંડ, સરોવર વનરાજિ મઢ્યાં.
બધે ફરી લીધું,
ન ખાધું-પીધું તોયે ના મળ્યો ઉકેલ.
પકડ્યો રસ્તો રસ્તો... કેડી, વાટવળાંક...
ત્રિભેટે ત્રિભેટે
આથડતી-કૂટાતી-પીટાતી ચડી બેઠી આખરે એક હોડીમાં

ચાલે હોડી કઈ દિશામાં ?
નદી તો !
નાઈલ, સીન, કે ડાન્યૂબ-વોલ્ગા,
મિસિસિપિ, હોઆંગહો કે કોંગો-ગંગા.
કંઈ સૂઝ ના પડી,
અડી,
સરહદ સરહદ, સીમા,
ઊપડે, જ્યાં ત્યાં રગડાઝગડા.
બક્તર, ઢાલ, તેગ, તડાકા-ભડાકા, ધુમાડાના ગોટા
ચોફેર ખડકાઈ ટૅન્કો
ફૂટે બૉમ
ઊભાં- ચિત્તાં ધસે મિસાઈલ્સ,
કચ્ચર કચ્ચર સળગતાં મસાણ
કોઈની ચેહ બળે તો કોઈ ઠરે કબર...
ના ખબર,
ત્યાં ઝબક્યો આગિયો...
કોક મુનિવરનું મડદું બોલ્યું;
કહું
'ધરાએ જે જે ધર્યું
એને
વહાલું કરીને મ્હાલજે
કશુંય કરવાનું નથી ફોક
કે તોડફોડ
તારો
દીપશે મયૂરમોડ, સાખ સૂર્યનો-'
અડી રાખ-ફૂંક
કૂખમાં ઝગમગ્યો શુક્ર.
તારક તારક રુંવાટે રુંવાટે પ્રકટ્યા,
લોહીમાં ફૂટ્યાં જાસૂદ,
ગુલાબ ગુલાબ છાતી
પોતે બની ગઈ આખેઆખી કસ્તૂરી ભરી તડકાની પાલખી,
જઈ અટકી કોઈ અજાણ શહેરના દરવાજે.
જોયું
પેરિસ-પેકિંગ-પટના !

કે
ન્યૂયોર્ક-લંડન-મોક્કો, મક્કા, મુંબઈ,
ઈલેક્ટ્રિક ઈલેક્ટ્રિક ટ્રેન...
ઍસેન્સ-ક્લોરિન, ક્રિમ-ફીણના લિસ્સા લિસોટા, લિસોટે...
પેટ્રોલ-ડામર બંને પડ્યા પાથર્યા જામ્યા.
જોડે અડીંગો લગાવીને બેઠેલી બિલ્ડીંગો બિલ્ડીંગો...
ઈલેક્ટ્રોનિક શ્વાસેં શ્વાસે, ઉચ્છ્વાસે ટાયરટ્યૂબ ઊડે...
સર્વત્ર અબરખ અબરખ...
અચાનક
કોઈ ગેબી આંખના એક ઈશારે, પલકારે
એ ચડી ગઈ એક ઊંચી, તોતિંગ ઈમારતની લિફ્ટમાં-
ફ્લૅટ ફ્લૅટ સ્વાદિષ્ટ,
માંહ્ય માંસમશાલા મજેદાર;
ફાટફાટ ચાલે ગાન,
નગ્ન નગ્ન નરનારી નાચે,
કોઠી કોઠીમાં કેળ...
ચારેકોર ચૂડેલો નીલમ નીલમ રંડીની આંખો
વીંટળાતાં સાપસાપણ.
પરણ્યાં ના પરણ્યાં-ની લંબાતી જાય બોગનવેલિયા...
ત્યાં
કોક રોબૉટએ ઉપાડી, રમાડી એના વાદળ-કાગળના ટુકડેટુકડા કર્યા ચોસઠ.
ફટ નાડૂ તોડ્યું
બ્લાઉઝના ચીરેચીરા,
સ્તન સ્તન રક્ત,
વન વન આભલાં ટાંગ્યો ચણિયો ચરરર કરતો ફાટ્યો.
લૂંટાણું
નાભિપેટ-પટારું...
સાથળ સાથળ પર દોડ્યો કાદવ...
પછી તો
ચૂંથાતી, પિડાતી, કૂટાતી, રગદોળાતી થઈ બેહાલ.
રખડી ચોકચોક, માણેકબજાર...
એક હાથમાં વાદળ-કાગળના કકડા,
બીજામાં યોનિગંધ.
શરીર પર તો એના સ્વામીનાં ત્રોફાયેલ ચિહ્ન ચિહ્ન છૂંદણાં,

એતદ્

નાણાં ઘણાં.
ભલે
સુવર્ણ સુવર્ણ ઝબક ઝબક લંકા,
ધાતુના વેપલા
રણીધણી ના કોઈનો કોઈ
આવન-જાવન સ્ટીમર સ્ટીમર, ફ્લાઈટ...
ઉપર અવકાશી શટલ, સ્પેસ હોટલો તરે...
નીચે
નથી કોઈ
વાંચી આપે વાદળકાગળ... સાંધી-બાંધી એક.
નેક.
એ
કોકની જુએ છે વાટ...
રાતદિવસ
દિવસરાત...
સામે ઊછળે દરિયો...
બસ
એકલી
ઊભી
થઈને નારિયેળી...

જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બર, ૧૯૯૮

જયંત પારેખ

સુરત નાટ્યમહોત્સવ

આ વર્ષની નાટ્યસ્પર્ધાના નિર્ણાયક તરીકે મને નિમંત્રણ મળ્યું ત્યારે ખરેખર આનંદ થયો. દાયકાઓથી મેં નાટકમાં સતત સક્રિય રસ લીધો છે ને નીડર મૂલ્યાંકનની શક્તિ સતત કેળવી છે. આ બધાંને ફરી એક વાર તટસ્થ કસોટીએ ચડાવવાનો મોકો મળશે એથી ખરેખર આનંદ થયો.

મેં સાંભળ્યું હતું કે સૂરતની મહાનગરપાલિકા પચ્ચીસ પચ્ચીસ વરસથી ત્રિઅંકી નાટકોની સ્પર્ધા યોજે છે; જગતની કોઈ પણ મહાનગરપાલિકા આવી સ્પર્ધા યોજતી નથી. આ સ્પર્ધામાં નિષ્ઠાવાન ને કુશળ નાટ્યવૃંદો હોંશે હોંશે નાટકો ભજવે છે. રસિક ને ખેલદિલ પ્રેક્ષકો હોંશે હોંશે એ નાટકો માણે છે. થયું કે સુરતની મહાનગરપાલિકા સ્વચ્છતા ને સ્વાસ્થ્યની ખેવના તો રાખે જ છે. રુચિ અને સંસ્કૃતિની પણ ખેવના રાખે છે. તો ચાલો, એક નિરાળી ને નિરામય હવામાં શ્વાસ લેવા મળશે, રુચિને સંકોરવા મળશે, રસનો તંતુ અખંડ જાળવવા મળશે ને સૂરત શહેર માટે નાટ્યસ્પર્ધા, નાટ્યવૃંદો ને પ્રેક્ષકગણ માટે મારા હૈયામાં આપોઆપ મમત્વ જાગ્યું.

ને જ્યાં મમત્વ જાગે ત્યાં અપેક્ષા પણ જાગે જ ને! ૨૭ ઑગસ્ટથી ૫ સપ્ટેમ્બર સુધીમાં ગાંધીસ્મૃતિ હૉલમાં મેં દસ નાટક જોયાં. મારી સાથે હતા ડી.એસ.મહેતા અને મહેશ ચંપકલાલ. આ સ્પર્ધા માટે મેં જે કંઈ સાંભળ્યું હતું એની નજરોનજર ખાતરી કરી. સ્પર્ધાની ફળશ્રુતિ વિશે અપેક્ષા જાગી, નાટ્યપ્રવૃત્તિને જીવંત ને વેગવંત બનાવવાની દિશા જડી.

એ ખરું કે આ સ્પર્ધામાં કેટલાંક તદ્દન માયકાંગલાં, તદ્દન ચીલાચાલુ ને છીછરાં નાટક પણ ભજવાયાં. ખરેખર તો એ નાટક નામને યોગ્ય ગણાય જ નહીં. કોઈ પણ સ્પર્ધાના અંતિમ તબક્કામાં આવાં નાટકોને સ્થાન મળ્યું તેથી ખૂબ આઘાત લાગ્યો. જો પૂર્વચકાસણી કરવામાં આવતી જ હોય તો આવાં નાટકોની હાજરી કેમેય સમજાવી શકાય એવું નહોતું. ક્યા ગુણોને આધારે એમને સ્થાન મળ્યું હશે કોણ જાણે ! મહાનગરપાલિકાએ આવાં નાટકનો ખર્ચ શા માટે વેઠવો ? પ્રેક્ષકોએ નાહકનો ત્રાસ શા માટે ભોગવવો ?

પૂર્વચકાસણી વખતે મૂલ્યાંકનમાં રીતસરનાં ધોરણો જળવાયાં હોત તો આવું થાત જ નહીં. આવી વિકટ ને ત્રાસભરી દશાનો ભોગ આ સ્પર્ધા ફરી ક્યારેય બને નહીં એ માટે પૂર્વચકાસણીનાં ધોરણો એકદમ ચુસ્ત બનાવ્યા વિના આરો નથી, નહીં તો સ્પર્ધાનો મહિમા ઓસરી જશે, નાટકોનું સ્તર કથળી જશે, નાટ્યપ્રવૃત્તિને લૂણો લાગી જશે.

આમ છતાં આટલું તો ચોક્કસ કહીશ જ કે આ વર્ષની સ્પર્ધા એકંદરે સફળ નીવડી, નાટકોમાં કળાત્મકતા સારી રીતે જળવાઈ. કપિલદેવ શુક્લનું 'તિરાડે ફૂટી કુંપળ' ને પંકજ પાઠકજીનું 'તખ્તાના પીળા પ્રકાશે': આ બંને નાટક એવાં તો રમણીય હતાં, એવાં તો આસ્વાદ્ય હતાં કે હૈયું આર્દ્ર બની જાય. કોઈ પણ માતબર સ્પર્ધામાં આ બંને નાટક આસાનીથી ગૌરવભર્યું સ્થાન મેળવી શક્યાં હોત, સહૃદય ભાવકોની પ્રશંસા પામી શક્યાં હોત. જે સ્પર્ધામાં આ ઉપરાંત પ્રવીણ પંડ્યા, લલિત ચૌહાણ, શૈલેન્દ્ર વડનેરે, નંદકિશોર પટેલનાં ચાર ચાર મૌલિક, ભલે ને વત્તીઓછી શક્તિ ધરાવતાં નાટક ભજવાય, કેતન રાઠોડનું 'હાથીરાજા' – નવલોહિયાની સાહસિકતાના પ્રતીક જેવું – નાટક ભજવાય, દીનુ મિસ્ત્રીનું 'અસ્તિત્વના આટાપાટા' ને નરેશ કાપડિયાનું 'જુઠ બોલે, કૌઆ કાટે'- આ બે નાટક જેવાં એકંદર સંતોષ આપે એવાં નાટક ભજવાય એ સ્પર્ધાને તો સફળ જ ગણવી જોઈએ ને !

નાટકની પસંદગી, રંગમંચના સમગ્ર અવકાશનાં કલાપૂર્ણ સંયોજનો, દિગ્દર્શન, અભિનય, રંગમંચનાં સાધનસામગ્રી, નાટ્યનિર્મિતિની યુક્તિઓ – આ બધાં વિશેની જાણકારી દાદ આપવા જેવી હતીત એટલું જ નહીં, સ્પર્ધા વરસોવરસ રસિકતાનાં નવાં નવાં પરિમાણ સિદ્ધ કરે એવી ઝંખના જગાડે તેવી હતી.

હવે ગુણવત્તાના ચડતા ક્રમને ધ્યાનમાં રાખીને જુદાં જુદાં નાટક વિશે કેટલીક વાત કરું.

'છાયાદીપ' માટે લેખક અને દિગ્દર્શક કિશોર પટેલે તૈયાર કરેલું 'એક ભુંસાતી આકૃતિ' નાટક તેમ જ 'સ્ટુડન્ટ યુથ સર્કલ' માટે રૂપાંતરકાર ને દિગ્દર્શક ગિરીશ દેસાઈએ તૈયાર કરેલું 'કાયાકલ્પ' નાટક જોઈને કોઈને પણ પૂર્વચકાસણીનાં ધોરણોની ચુસ્તતા ને ચોકસાઈ વિશે સવાલ થયા વિના ન રહે. પસંદગી આટલી શિથિલ હોઈ શકે ખરી ? આ ઉત્સવ નથી, સ્પર્ધા છે. આમાં લહાણી થતી નથી, પારિતોષિક જીતવાં પડે છે. પૂરી સૂઝ વિના, ગુંજાઈશ વિના, પૂરા પરિશ્રમ વિના એ કેમેય જીતી શકાય નહીં. રસોઈનાં તમામ સાધનસામગ્રીનો ખડકલો કરવાથી જેમ રસોઈ તૈયાર થઈ જતી નથી તેમ રંગભૂમિનાં સાધનસામગ્રીનો ખડકલો કરવાથી નાટક તૈયાર થઈ જતું નથી. એ માટે સાધનસામગ્રીનું સૂઝપૂર્વક સંયોજન કરવું પડે છે, એ વિના નાટ્યસ્વરૂપનું નિર્માણ થઈ શકતું નથી- આ બધું ધોરણસરની પૂર્વચકાસણી પણ સમજાવી શકે.

કોમવાદ, ધાર્મિક ભેદભાવ ને ઝનૂન જેવાં અનિષ્ટ કેવી કરુણતા સર્જે છે એ નિરૂપવાની 'એક ભુંસાતી આકૃતિ'નાટકની નેમ હતી. એવી એક ભોળી માન્યતા ઘર કરી ગઈ છે કે સમકાલીન કથાવસ્તુ પ્રેક્ષકોને તરત વશ કરી લે છે. ખરેખર તો કથાવસ્તુ નહીં પણ એની

કુશળ માવજત ને એમાંથી નિષ્પન્ન થતાં કલા તેમ જ માનવવ્યવહારનાં મૂલ્યો પ્રેક્ષકો પર પ્રભાવ પાડે છે. 'એક ભુંસાતી આકૃતિ'માં કાં તો માવજતનો અભાવ વરતાયો કાં તો માવજતની અણઘડતા વરતાઈ. પરિણામે ન તો ઘટનાનો મર્મ પ્રગટ ન થયો, ન તો પાત્રનું આગવું વજન પ્રગટ થયું. ધ્વનિનિયોજન તો એકસરખું સંવાદોને કચડતું રહ્યું. સમકાલીન કથાવસ્તુનું નિરૂપણ કરવું હોય ત્યારે નાટ્યકારે તેમ જ દિગ્દર્શકે કેવાં કેવાં અનિષ્ટોથી બચવું જોઈએ, શું શું ન જ કરવુ જોઈએ એ સમજાવવા માટે 'એક ભુંસાતી આકૃતિ'એ સબળ દૃષ્ટાંત પૂરું પાડ્યુ.

કિશોર પટેલ આ સ્પર્ધા શરૂ થઈ ત્યારથી દર વર્ષે નાટક રજૂ કરે છે આ વાત સાચી હોય તો નાટક વિશેની, નાટ્યનિર્માણના વિવિધ પાસા વિશેની સમજણ વિશે કેટલાક સવાલો આપોઆપ જાગે છે. એના જવાબ આપવાનું લાગતાવળગતા માટે કદાચ અઘરું થઈ પડે.

'કાયાકલ્પ' નાટકમાં યયાતિ ને પુરુરવાની કથાના પડઘા સંભળાતા હતા. વૃદ્ધ યુવાન થાય એવા ચમત્કારની કથામાં કેટલી શક્યતા સમાઈ છે એ યયાતિ ને પુરુરવાની કથા જાણે છે તેને તરત સમજાઈ જાય. નાટ્યકારમાં જો કલ્પનાશક્તિ, સંવેદનશીલતા ને સર્જકતા હોય તો તે નાટકને ઉપકારક થઈ પડે. 'કાયાકલ્પ' નાટકના લેખક તેમ જ દિગ્દર્શક બંનેમાં એવી ક્ષમતા જોવા મળી નહી. ચમત્કારે પલટાવી નાખેલી પરિસ્થિતિમાંથી માનવીય સંબંધોનું, માનવીય ભાવોનું કોઈ વિશિષ્ટ પરિમાણ એ પ્રગટાવી શક્યા નહીં.સંવાદ, પાત્રોની આવનજાવન, ચેસની રમત - કાંઈ કહેતાં કંઈ જ નાટ્યકલાને છાજે એવી રીતે યોજી શક્યા નહી.

'કલાનિકેતન' માટે અનંગ મહેતાએ તૈયાર કરેલું 'ચાલ અઢી પગલાંની' નાટક, 'ગુજરાત ન્યૂઝ ફલેશ સ્પોર્ટસ એન્ડ રિક્રિએશન્સ કલબ' માટે શૈલેન્દ્ર વડનેરેથી તૈયાર થયેલું 'મેહમાન', 'આશિયાના પરિવાર' માટે કશ્યપ જોશીએ તૈયાર કરેલું 'હું એક દ્રૌપદી' - આ ત્રણે નાટકોમાં કેટલીક અંતર્ગત શક્યતાઓ રહી છે એટલે એમાં હજી ફેરફારને માટે, વિકાસને માટે પૂરેપૂરો અવકાશ છે. આવી કૃતિઓમાં જેટલું ઊંડાણ વધારે, જેટલી સંકુલતા વધારે તેટલી એ અસરકારક નીવડે.

અનિલ બર્વે મરાઠી રંગભૂમિના પ્રતિભાશાળી નાટ્યકાર કરતાંયે સફળ નાટ્યકાર તરીકે વિશેષ જાણીતા છે. રૂપાંતર માટે એમની કૃતિ પસંદ થઈ એની પાછળ માફિયાગીરી, ભ્રષ્ટાચાર જેવા વિષય પ્રત્યે હિન્દી ફિલ્મોએ ઊભું કરેલું સસ્તું ને કૃત્રિમ આકર્ષણ ભાગ ભજવી ગયું હોય તો નવાઈ નહી. આ પ્રકારના વિપયવસ્તુનું કથાનક ઊંડું નિરીક્ષણ, ઉત્કટ અભિનય ને કલ્પનાશીલ દિગ્દર્શન વિના યોગ્ય માવજત પામી શકતું નથી. એ જોતાં ભાઈ ઠાકુરની કુટિલતા અને કઠોરતા નિરૂપવામાં અનંગ મહેતા ને પ્રિન્સીપાલ દેસાઈની લાલસા તથા લાચારી નિરૂપવામાં ધવલ પંડ્યા ઊણા ઊતર્યા. પ્રજ્ઞેશ પંડિતે બેરિસ્ટર અગ્નિહોત્રીની સ્વસ્થ બુદ્ધિ નિરૂપવામાં જરૂરી સંયમ દાખવ્યો. પરંતુ ખરો ચમત્કાર તો અનિતા દલાલે સર્જ્યો. સાવિત્રીની હિમત, ખુમારી ને મક્કમતા તેમણે આબેહૂબ આલેખી. એમણે પુરવાર કર્યું કે પાત્ર નાનું નથી હોતું, અભિનેતા નાનો હોય છે.

આ નાટકનું તેમ જ આખી સ્પર્ધાનું વિકૃતમાં વિકૃત પાસું પ્રગટ થયું ઇન્સ્પેક્ટર ઝાલાના

પાત્રમાં ધર્મેશ પંડિતના અભિનયમાં. એને અભિનય કહેવામાં ખુદ અભિનયનું, નાટ્યપ્રવૃત્તિનું અપમાન કહેવાય એટલા વરવા એ લાગતા હતા, ત્રાસદાયક લાગતા હતા. પોતે કયા પ્રદેશનું પાત્ર નિરૂપે છે એ પણ જાણતા નહોતા. એમના સંવાદોમાં ગુજરાતની અસંખ્ય બોલીઓનો ઉકરડા જેવો શંભુમેળો થયો હતો. હકીકત અને અભિનય વચ્ચેનો પાયાનો ભેદ એમણે જાણવો પડશે. અભિનય એકડે એકથી ભણવો પડશે એવું કહ્યા વિના રહેવાતું નથી. કોઈ પણ વ્યક્તિ પોતાના પાત્રને, સમગ્ર નાટકને, આખીય નાટ્યસ્પર્ધાને આટલી કુત્સિત, ઘૃણાસ્પદ ને કલાઘાતક સ્તરે પછાડી દઈ શકે એ જોઈને અસહ્ય આઘાત લાગ્યો. કાચા, નબળા નાટકથી સ્પર્ધાનું ધોરણ તો કથળે જ છે. પરંતુ આવા અભિનેતાને હાથે તો હત્યા જ થાય છે. શૈલેન્દ્ર વડનેરે જેવી સ્વસ્થ ને સમજદાર વ્યક્તિને કેટલો આઘાત લાગ્યો હશે એની કલ્પના કરી શકાય એવું છે.

'થૈમાન' નાટકની ઓળખ 'સત્યઘટના પર સખત પ્રહાર કરતું તેજાબી નાટક' તરીકે અપાઈ છે. પણ અંતે તો ઘટનાની ગૂંથણીમાંથી સત્ય નવેસરથી આવિષ્કાર પામે છે, આ સાવ વિસરાઈ ગયું હતું. ઘટનાના સ્થળ તરીકે અગાસીની સંકલનામાં એક પ્રકારની તાજગી હતી, આકર્ષકતા હતી. પરંતુ જે રીતે ઘટનાઓનું નિરૂપણ થયું તેમાંથી એની અનિવાર્યતા પુરવાર થઈ નહીં. એનાં વિવિધ પરિમાણ પ્રગટાવી શકાયાં નહીં. આ ઘટનાઓ ગમે ત્યાં બનતી બતાવાઈ હોત તો પરિણામમાં કોઈ ફેર પડત નહીં. ઘટનાના વિન્યાસમાં, રંગમંચમાં એનું મૂર્ત રૂપ ઉપસાવવામાં, કાર્યનો ઉચિત વેગ સિદ્ધ કરવામાં શૈલેન્દ્ર વડનેરે લેખક અને દિગ્દર્શક એમ બંને તરીકે બીજી વાર થાપ ખાઈ ગયા. અભિનેતાગણને યોગ્ય અંકુશમાં રાખી આસ્વાદ્ય ભાત સરજી શક્યા નહીં. જન્મે પુરુષ પણ વર્તને સ્ત્રૈણ એવા પાત્રને બીબાંઢાળ લઢણોમાં પૂરી દઈ સંવેદનશીલ અભિનયને અવકાશ આપી શક્યા નહીં.

દિલ્હીની સંગીતનાટક અકાદમી અને વડોદરા યુનિવર્સિટીના નાટ્યવિભાગે ત્રણેક વર્ષ પહેલાં એક નાટ્યલેખન શિબિર યોજી હતી. એ શિબિરમાં પ્રવીણ પંડ્યાના 'હાથીરાજા' નાટકે આશાસ્પદ કૃતિ તરીકે ધ્યાન ખેંચ્યું હતું. 'હાથીરાજા'માં લોકકથા, ઇતિહાસકથા ને રૂપકકથા એમ ત્રણ ત્રણ સ્વરૂપનો સમન્વયે સાધીને આપણી લોકશાહીને સમૂળી કોરી રહેલાં સત્તાલાલસા, ભ્રષ્ટાચાર, છળકપટ, ધર્મજાતિપ્રાંત વિશેના આવેશ ને ઝનૂન વગેરેની પ્રતીતિ કરાવવાની, લોકકથાનું એક જાણીતું ઘટક 'હાથણી જેના પર કળશ ઢોળે તે રાજા બને' ખપમાં લઈને લોકશાહીનાં અમૃત ને વિષ બંનેનો સાક્ષાત્કાર કરાવવાની મથામણ થઈ હતી. એથી આપોઆપ જ આ કૃતિ વિશે કેટલીક આકાંક્ષા જાગી હતી. કેતન રાઠોડે એને કેવું મૂર્ત રૂપ આપ્યું છે તે જાણવા જોવાની ઉત્કંઠા પણ જાગી હતી. એક મોટું સાહસ કરવા માટે 'પ્રતિબદ્ધ' સંસ્થાને તેમ જ દિગ્દર્શક કેતન રાઠોડને મનોમન અભિનંદન તો આપ્યાં જ. પરંતુ એમનું સાહસ બરાબર પાર પડ્યું નહીં એથી ઊંડું દુઃખ પણ અનુભવ્યું. થયું કે 'હાથીરાજા'નો ત્રીજો ને આખરી પાઠ વિસારે પાડીને પહેલો પાઠ કેમ પસંદ કર્યો હશે ?

'હાથીરાજા'ના પ્રયોગનું ઊડીને આંખે વળગે એવું લક્ષણ હતું પ્રચુરતા. ચાલીસેક જેટલાં પાત્રો, ઘટનાની ભરમાર, આહાર્ય અભિનયની અનેકાનેક સાધનસામગ્રી : આ બધું પ્રચુર માત્રામાં હતું એથી દિગ્દર્શકની જવાબદારીનોય પાર નહોતો. અનેક દૃશ્યોનાં વ્યંજનાભર્યાં સંયોજન કરવાં, અનેક અભિનેતાના આંગિક, વાચિક આવિર્ભાવો તેમ જ આહાર્યની વિપુલ સામગ્રીનો ઉપયોગ અંકુશમાં રાખવા; આ બધું શિસ્તબદ્ધ રીતે થાય એટલું જ નહીં કલાનિર્મિતિમાં સાર્થક નીવડે એની પૂરેપૂરી તકેદારી રાખવી; આ માટે પ્રખર સર્વગ્રાહી યોજનાશક્તિની જરૂર હતી. કેતન રાઠોડમાં આવી શક્તિની માત્ર ઝાંખી જ થઈ, સાક્ષાત્કાર થયો નહીં. અનુભવે કસાતા કસાતા કેતન રાઠોડ આપણને યોજકસ્તત્ર દુર્લભ એવી ફરિયાદ કરવાનો મોકો નહીં આપે એવી આશા રાખીએ.

બેશક આસ્વાદ્ય બની શકે એવા કેટલાક અંશોની કુશળતાથી, કલ્પનાશીલતાથી માવજત થઈ શકી નહીં. અભિનેતાગણમાં આંગિક, વાચિક અને આહાર્ય અભિનયનો શિસ્તબદ્ધ ને સંયમભર્યો આવિષ્કાર જોવા મળ્યો નહીં, પરિણામે આ નાટ્યપ્રયોગ સમીકરણથી વિશેષ આગળ વધી શક્યો નહીં. પાગલ કે શિશુ સિવાયનાં પાત્રો નક્કર વ્યક્તિત્વ ધારણ કરી શક્યાં નહીં, માત્ર કઠપુતળી જ બની રહ્યાં. યુગની સંવેદનાને રૂપ આપવાની મહેચ્છા ન તો નાટ્યકાર પાર પાડી શક્યા, ન તો કેતન રાઠોડ પાર પાડી શક્યા.

'એલ.આઇ.સી.સ્પોર્ટ્સ એન્ડ રિક્રિએશન ક્લબ' માટે દિગ્દર્શક નરેશ કાપડિયાએ તૈયાર કરેલું 'જૂઠ બોલે કૌઆ કાટે' નાટક અને 'લાયન્સ ક્લબ ઓફ સૂરત નોર્થ' માટે દિગ્દર્શક દીનુ મિસ્ત્રીએ તૈયાર કરેલું નાટક 'અસ્તિત્વના આટાપાટા' સ્પર્ધાના સ્તરને થોડું ઊંચું લાવવામાં કામિયાબ નીવડ્યાં.

મનોહર કાટધરેના મરાઠી નાટક 'ઘેતલે શિંગાવર'નું કિરણ બ્રહ્મભટ્ટે કરેલું રૂપાંતર જોતાં વિખ્યાત ફ્રેન્ચ નાટ્યકાર ફેદો ને મારિવોનાં પ્રહસન યાદ આવ્યાં. એમાં અત્યંત અસરકારક નીવડેલી વેશપલટાની યુક્તિ 'જૂઠ બોલે કૌઆ કાટે'માં પણ ખપમાં લીધી છે. આવાં પ્રહસનોમાં દિગ્દર્શક કલ્પનાશીલ હોય, સર્જકતાની સૂઝ ધરાવતા હોય તો આ રૂઢિની સીમાઓને ઉલ્લંઘી જવાનો પ્રયત્ન કર્યા વિના રહી જ શકે નહીં. જોકે નરેશ કાપડિયાનું દિગ્દર્શન આ રૂઢિને જ વફાદાર રહ્યું.

સાધનસંપન્નતાની એકવિધતા ક્યારેક સાલે છે. નીરસતા ક્યારેક ગૂંગળાવે છે. માનસી એનાથી વાજ આવી ગઈ છે. રજાના દિવસો રાબેતા મુજબ બોરીવલીના ફ્લેટમાં ગાળવા જવાનું એને મન થતું નથી. પતિ અમરની સાથે જવાનો એ ઇન્કાર કરે છે અને મુંબઈના ફ્લેટમાં એકલી રહેવાનો આગ્રહ રાખે છે. નિયતક્રમ એ તોડીફોડી નાખવા માગે છે. નવતર અનુભવનાં સાહસ ને રોમાંચ માણવાની ઝંખના સેવે છે. એમાંથી આંટીઘૂંટીભરી પરિસ્થિતિ પેદા થાય છે. મન ભમાવી દે એવી ઘટનાઓની ધમાચકડી મચે છે. પ્રહસનની સરવાણી ફૂટે છે. નરેશ કાપડિયાએ પોતાની શક્તિ અને અનુભવને કામે લગાડીને એ સરવાણીને વહેવાની મોકળાશ કરી આપી.

પ્રહસન ભલે ને હાસ્યની ભૂમિકાએ વિહરતું હોય, અંતે તો માનવીય સંબંધોના મર્મને,

અનનુભૂત તત્ત્વને પ્રગટ કરી શકે ત્યારે જ ચિરંજીવી બની શકે છે. 'જૂઠ બોલે કૌઆ કાટે'માં એ સિદ્ધ કરવાની તક વેડફાઈ ગઈ. આ પ્રહસન તો અતિપરિચિત, ચીલાચાલુ રૂઢિને અનુસરતું રહ્યું. નરેશ કાપડિયાની શક્તિનો મર્મગામી પરિચય થયો નહીં. છીછરી ચાતુરી, ને છીછરી ચબરાકી દાખવતી ધાંધલ-ધમાલથી, આંગિક ને વાચિક અભિનયમાં જોવા મળેલી સમયસૂઝ ને કેટલીક કુનેહથી ક્ષણજીવી મનોરંજનથી વિશેષ કંઈ સિદ્ધ કરી શક્યું નહીં.

સન્નિવેશ, પ્રકાશનિયોજન ને પાર્શ્વ સંગીતમાં જરૂરી શિસ્ત હતી, જરૂરી સફાઈ હતી પરંતુ ઘટનાનું ઊંડાણ તાગી શકે એવી વેધકતા નહોતી. પોતાના વૃંદમાં દેવાંગ નાયક, નીના મોદી જેવાં કુશળ નટનટી, કસબી છેએથી હવે તો નરેશ કાપડિયાએ મોટો પડકાર ઝીલવા કમર કસવી જોઈએ ને !

જયવંત દળવીના મરાઠી નાટક 'નાતીગોતી'ના દીનુ મિસ્ત્રીએ કરેલા રૂપાંતર 'અસ્તિત્વના આટાપાટા'માં સંકુલ ને ભાવશબલ ઘટનાઓનું નિરૂપણ થયું હતું. દીકરો મંદબુદ્ધિ છે, માનસિક વિષમતાથી પિડાય છે. માતાપિતા એનું જતન કરવામાં આજીવન ઓતપ્રોત રહે છે. આમાંથી એક વેધક કરુણનો સ્પર્શ કરાવી શકે એવી રચના થઈ છે. દીનુ મિસ્ત્રીએ દિગ્દર્શનમાં તેમ જ નાટકનાં જુદાં જુદાં પાસાંઓના વિનિયોગમાં વિશિષ્ટ કુશળતા દાખવી. પોતે તો મિ. સરૈયાનું પાત્ર એકધારી સુશ્લિષ્ટતાથી પાર પાડ્યું, એટલું જ નહીં, હેતલ ચુનીવાલા તેમ જ મનસ્વી મિસ્ત્રીને અભિવ્યક્તિની ઉત્કટતા આંબી શકે એવી મોકળાશ પણ કરી આપી. નંદુ મંદબુદ્ધિ છે.એનો માનસિક વિકાસ ઓછો છે, એમાં લાલ રંગ વિશેની કોઈક ગ્રંથિ એને સતાવ્યા કરે છે. શકુંતલાના દુપટ્ટાનો તેમ જ સાડીનો લાલ રંગ આથી નાટકમાં ભાવશબલતા, પરસ્પરવિરોધી લાગણી આલેખવાનું પ્રબળ સાધન બની ગયું. આ લાલ રંગમાં મનસ્વીના હૈયાની મૃદુમાં મૃદુ લાગણીનું પ્રતિબિંબ ઝિલાયું હતું તો નંદુની વિકસતી જતી કામવૃત્તિનું, આકુળતાવ્યાકુળતાનું વેદનાવ્યથાનું પ્રતિબિંબ પણ ઝિલાયું હતું. દીનુ મિસ્ત્રીએ આ ભાવશબલતાને કરુણ નિષ્પન્ન કરવા માટે સૂઝપૂર્વક ખપમાં લીધી હતી. મનસ્વી અને વાઘેલા વચ્ચે અંકુરતી જતી કોમળ સ્નેહની લાગણી વિકસાવવામાં પણ પૂરેપૂરી કાબેલિયત દાખવી. કાર્યવેગને ક્યારેય અંકુશ બહાર જવા દીધો નહીં. નંદુની અશબ્દ ને સંકુલ વ્યથાને મૂર્ત કરવામાં હેતલ ચુનીવાળાને સફળતા મળી, એના જેટલી જ બલકે એના કરતાંયે વધારે સફળતા મનસ્વી મિસ્ત્રીને શકુંતલાના વ્યક્તિત્વનાં જુદાં જુદાં રૂપ પ્રગટ કરવામાં મળી. લાલ રંગના પ્રભાવ નીચે નંદુ માતા ને સામાન્ય સ્ત્રી વચ્ચેનો ભેદ ભૂલી જાય છે ને શકુંતલાનો આઘાત નિરૂપવામાં બંને એકસરખાં શક્તિશાળી પુરવાર થાય છે. પરંતુ વાઘેલા સાથેના સ્નેહના પ્રાગટ્યમાં એથીયે વિશેષ એને વિશેના દોષભાવમાંથી છુટકારો મળે છે ત્યારે હાશકારો વ્યક્ત કરવામાં મનસ્વી મિસ્ત્રીએ ચમત્કાર કર્યો. નાટકની આ પળોને મર્મસ્પર્શી ને આસ્વાદ્ય ને સ્મરણીય બનાવી. બીજા અભિનેતાઓ એમના જેટલી ઉત્કટતા ને સન્નદ્ધતા દાખવી શક્યા હોત તો કાર્યવેગમાં એકસરખો પ્રભાવક લય સિદ્ધ થઈ શક્યો હોત.

રાષ્ટ્રીય કલાકેન્દ્રના નેજા હેઠળ દિગ્દર્શક પકજ પાઠકજીએ તૈયાર કરેલું 'તખ્તાના પીળા પ્રકાશે' નાટક ને 'આવિષ્કાર'ના નેજા હેઠળ દિગ્દર્શક કપિલદેવ શુક્લે તૈયાર કરેલું 'તિરાડે ફૂટી કૂપળ' નાટક રજૂ થયાં ત્યારે સાસ્કૃતિક વિભાગનાં પ્રયોજન ને પરિશ્રમ, સૂરતના રંગકર્મીઓની નિષ્ઠા ને સૂઝ ઓર દીપી ઊઠ્યા.

સતીશ આળેકર ને મહેશ એલકુચવાર માત્ર મરાઠી રંગભૂમિનાં જ નહી, ભારતીય રગભૂમિના અમૂલ્ય આભૂષણ છે. એ બને કુશળ નાટ્યકાર જ નથી, ઊંચી કોટિના સર્જક પણ છે. આ હકીકતની અફર પ્રતીતિ આ બને નાટક જોઈ થઈ.

સતીશ આળેકરનું મરાઠી નાટક 'બેગમ બર્વે' એક સકુલ, સ્તબ્ધ કરી દે એવી સૃષ્ટિનો સાક્ષાત્કાર કરાવે છે નેપથ્યનુ જગત, સતત સ્વપ્નલીલામા રમમાણ રહેતા અભિનેતાની વિહ્વળતા, સ્વપ્ન ને વાસ્તવિકતા વચ્ચે અટવાતા માનવીની મૂંઝવણ, સમયની બહુમુખી ગતિ આવા અનુભવનાં અનેક પરિમાણ એકી સાથે તાગે છે પરંતુ જ્યોતિ વૈદ્યના હાથમાં એ 'તખ્તાના પીળા પ્રકાશે' બને છે ત્યારે એનો જ્વલંત ને વેધક શ્વેત પ્રકાશ ઓસરી જાય છે, એની સકુલતા ને ઊંડાણ ગુમાવી દે છે. નાટકનું શીર્ષક, અંતરતમમાં વિલસતી સ્ત્રીને સતત પ્રગટ કરવાની ઝખના સેવતા પુરુષને મનસુખ મોન્ટેક્રિસ્ટો તરીકે ઓળખાવવો, એક જ બિદુએ ઘૂમ્યા કરે ને નિર્વહણ તરફ ગતિ કરે જ નહી એવુ. નાટકમાં showingનો મહિમા છે, tellingનો નહી એ વિસારે પાડે એવું. ફિલસૂફિયાણી સમજૂતી આપીને અતિસ્પષ્ટતામા સરી પડે એવુ, ઓચિંતી પૂર્ણાહુતિ પામે એવી ઘટનાઓનું નિયોજન કરવું – આ બધુ ખરેખર ખૂંચતું હતું. પરિણામે આ નાટકમાંથી અસ્તિત્વ વિશેની માનવીની પાયાની અનુભૂતિના જુદાં જુદાં પરિમાણો, ઓતપ્રોત થઈ શક્યાં નહી.

પંકજ પાઠકજી જેવા કર્ણધાર મળ્યા ન હોત, એમના નિપુણ ને વિચક્ષણ દિગ્દર્શનનો સ્પર્શ થયો ન હોત તો 'તખ્તાના પીળા પ્રકાશે' રસિક હૃદયને આટલુંયે સ્પર્શી ન શક્યું હોત. દૃશ્યોના સૂઝભર્યા સંયોજન પ્રયોગના અગભૂત બની રહે એવો પ્રકાશ ને સંગીતનો વિનિયોગ મર્મસ્પર્શી અભિનયને અવકાશ આપે એવું સંચાલન- આ બધા પકજ પાઠકજીની નાટ્યસૂઝનાં જ્વલંત દૃષ્ટાત બની રહ્યાં.

નાટકને હૃદયંગમ રૂપ આપવામાં જ્યોતિ વૈદ્યનો ફાળો પણ નાનોસૂનો નહોતો. મનસુખની સ્વપ્નસૃષ્ટિમાં વિરાજતી રાધા ને મીરાં, મદિરા ને અનારકલી જેવી અનેક નારીનાં ભ્રૂભગ ને કટાક્ષ, પુણ્યપ્રકોપ ને પ્રણયભાવ, લજ્જા ને સ્મિત એમણે સુરેખ રીતે આકારિત કર્યા. પોતાની કાયાની સ્થૂળતાને અતિક્રમીને પ્રત્યેક નારીનો કામણગારો લોભ ને મોહક કમનીયતા એમણે રસિકોનાં હૃદયમાં સ્થાપી દીધાં ત્યારે મનોમન થયું કે એમણે બેચાર પરિચિત લક્ષણ ને લઢણને વળગી રહેવાનું ક્યા અનિવાર્ય હતું ? નાહકના એ એકવિધતામા સરી પડ્યા. નાટક જાણે કે આત્મરતિમાં અટવાઈ ગયુ. ખુદ દિગ્દર્શક પણ મુગ્ધ બની ગયા કે શું ? નાટકની ભાવિ નિયતિ તરફની ગતિ જ રૂંધાઈ ગઈ. નેપથ્યનું જગત, માનવજીવન ને અસ્તિત્વ વિશેની પાયાની અનુભૂતિ આ સર્વને એક કેન્દ્રમાં ગૂંથી દે એવુ સર્વાશ્લેષી પ્રતીક રચાતું રહી ગયું. જિતેન્દ્ર સુમરા દિગ્દર્શકના પાત્રમાં, મનીષ

ટેકરાવાળા ને રાજેશ વજીર અનિલસુનીલનાં પાત્રોમાં શિસ્તબદ્ધ રહ્યા ખરા પરંતુ જ્યોતિ વૈદ્યની ઉત્કટતા સાથે તાલ મિલાવી શક્યા નહીં. કાર્યનો અસ્ખલિત લય નિપજાવી શક્યા નહીં. જિતેન્દ્ર સુમરાની શિસ્ત યાંત્રિકતામાં, મનીષ ટેકરાવાળા ને રાજેશ વજીરના અતિરેકમાં અટવાઈ ગઈ.

પંકજ પાઠકજી પોતાની અંતર્ગત નાટક ને કલા વિશેની સૂઝને આધારે હજીયે આ નાટકની શક્યતાઓને પ્રભાવશાળી રીતે તાગવાનો માર્ગ જરૂર શોધી કાઢશે. એકંદરે જોતાં આ નાટકની સિદ્ધિ એ પંકજ પાઠકજીની સિદ્ધિ હતી, જ્યોતિ વૈદ્યની સિદ્ધિ હતી.

મહેશ એલ્કુંચવારનું મરાઠી નાટક 'વાડા ચિરેબંદી' એન્તન ચેખૉવના 'ધ ચેરી ઓરચાર્ડ' નાટકનું સ્મરણ ન કરાવે તો જ નવાઈ ! 'વાડા ચિરેબંદી' પણ વ્યક્તિ, સમાજ, સંસ્કૃતિનાં પરિવર્તન ને વિસર્જન જેવાં અનેક પરિમાણ તાગી શક્યું છે. સામાજિક રીતરસમો, મોભાના ભ્રામક ખ્યાલો માનવીના વ્યક્તિત્વને, માનવીના સમાજ ને માનવીની સંસ્કૃતિને છિન્નભિન્ન કરી નાખે છે. આ પ્રતીતિનું આલેખન 'વાડા ચિરેબંદી'માં થયું છે.

એના રૂપાંતરમાં રવીન્દ્ર પારેખે ને દિગ્દર્શનમાં કપિલદેવ શુક્લે મૂળ નાટકને વફાદાર રહીને તેમ જ એની વ્યંજકતાનો વ્યાપ વધારે એવું કશુંક ઉમેરીને ઊંડી નાટ્યસૂઝનો કુશળ અને મૌલિક સંયોજનોનો અનેરી સર્જકતાનો અવિસ્મરણીય સાક્ષાત્કાર કરાવ્યો. સહુ કોઈ વિસ્મયમુગ્ધ બન્યા. ભાવવિભોર બન્યા. કપિલદેવ શુક્લના સર્જકસ્પર્શે જર્જરિત હવેલી, ઉજ્જડ ઓરડાઅગાશી, લૂણો લાગેલી ભીંત, હવેલીમાં આવનજાવન કરતા લોકોને લોહીઝાણ કરતું વરસોજૂનું અવાવરુ ટ્રેક્ટર - આ બધાં અનેક રહસ્યની વ્યંજના સ્ફુરાવે એવાં તત્ત્વ બની ગયાં. સાચું કહું તો પુરાપ્રતીક બની ગયાં. આખા એક વિશાળ જનસમૂહના અનુભવના સૂચક બની ગયાં.

આ નાટકના રૂપાંતરમાં રવીન્દ્ર પારેખે તેમ જ દિગ્દર્શનમાં કપિલદેવ શુક્લે મૂળ કૃતિના મર્મને અળપાવા દીધા વિના, પાણીપોચો બનાવ્યા વિના કશુંક આગવું ઉમેરીને વેધક ધાર આપી. ગુજરાતી રંગભૂમિને આ જુગલબંદી ખૂબ ફળી. વલસાડ, દેસાઈગીરી, કથળતી હાલતમાંયે મોટપની તલપ, સર્વનાશને નોતરું - આ બધાં દ્વારા કપિલદેવ શુક્લે સૂચવી દીધું કે વરાડમાં જે બને છે તે વલસાડમાં પણ બને છે. વલસાડમાં જે બને છે એ બીજે ક્યાંય પણ બની શકે છે. આમ એમણે મૂળ નાટકની વ્યંજનાનો વ્યાપ વધાર્યો. દેસાઈકુળની વહુવારુઓ આભૂષણો પહેરી રૂપ, સૌંદર્ય ને પ્રભાવથી ઝળહળી ઊઠી ત્યારે કુળની શ્રી ને સમૃદ્ધિ નિહાળી પ્રેક્ષકો મુગ્ધ પણ થયા, પીડા અનુભવવા લાગ્યા. આ શું માત્ર ભૂતકાળનું જ સંભારણું હતું કે ભવિષ્યની ઝંખના પણ હતી ? નાટકના અંતિમ દૃશ્યમાં કપિલદેવ શુક્લનો કિમિયાગર સ્પર્શ જોવા મળ્યો. માતા પોતાના વૈધવ્યને વિસારે પાડીને કપાળે ચાંદલો કરે છે, દીકરાના હૈયામાં જે સુખદ ને સુભગ રૂપ વસ્યું છે તેને ચરિતાર્થ કરે છે. દીકરાના સ્નેહને કુટુંબ પ્રત્યેના સ્નેહમાં પલટાવવાની ભૂમિકા સરજે છે ત્યારે જાણે તિરાડમાં કૂંપળ ફૂટતી દેખાય છે. નાટકની આ બંને ઉત્કટમાં ઉત્કટ પળ હતી, અવિસ્મરણીય પળ હતી. એમની પ્રવીણતાના સ્પર્શે જાગીરી દેસાઈની હવેલી માત્ર હવેલી જ ન રહી, વ્યક્તિ,

સમાજ, સંસ્કૃતિના સર્જન, પરિવર્તન ને વિસર્જનનાં પરિબળોનું શક્તિશાળી પ્રતીક બની ગઈ. અનુભૂતિનાં સંકુલ પરિમાણોનો આવો સાક્ષાત્કાર જોઈને સહુ કોઈ પ્રેક્ષક આર્દ્ર બન્યા, મંત્રમુગ્ધ બન્યા. કપિલદેવ શુક્લની સર્જકતાની સાથોસાથ એમની નિપુણતામાં ખરું કહું તો એમની સર્જકતાના પાયામાં રહેલા બળનો મધુર પરિચય પણ આ નાટકમાં થયો. એમના અનાકુલ ને અવિક્ષુબ્ધકર સંચાલનમાં એકેએક અભિનેતાને, એકેએક હસ્તીને શિસ્તથી પર જઈને ઊંચા ઉડ્ડયનનો પણ અવકાશ મળ્યો. એ મુગ્ધકર સંઘબળમાં પરિણામો બધાં એકબીજાની સાથે એવાં તો અવિચ્છિન્ન રીતે વણાઈ ગયાં હતાં કે કોઈને અલગ તારવવાનું મન જ ન થાય. ઉડ્ડયનની ઓછીવત્તી માત્રા જ ધોરણ તરીકે ખપમાં લાગી.

સંનિવેશની સાથોસાથ પ્રકાશ ને ધ્વનિના કાવ્યમય ને ભાવોત્તેજક, ઇન્દ્રિયસંતર્પક નિયોજનનો ઇલમ એમણે દાખવ્યો. વરસાદ ને તડકાની બીજી બાજુ વિસર્જનની એંધાણી આપતા બુલડોઝર પર તૂટી પડતાં વૃક્ષો, ચોંકી ઊઠતાં પંખીઓ વગેરેના અવાજ ને એમાં ભળી જતા દાદીમાના આર્તસ્વર - આ બધાં અનેક ઇન્દ્રિયાનુભવના સંસ્કાર જગાડતા રહ્યાં.

સંનિવેશની રચના દિગ્દર્શકનું અડધું કામ આસાન બનાવી દે એ જાવીદ કાઝી ને પરેશ ઠક્કરના કસબે, સંગીત ને પ્રકાશના નિયોજન એમાં વેગ પૂરે એ મેહુલ સુરતી તેમ જ રાજેશ મોદીની નિપુણતાએ પુરવાર કર્યું.

વહુવારુઓનું સ્વપ્ન, આંગણામાંની વિધિ, માતાનો ચાંદલો કરવાની ઘટના, દાદીમાના આર્ત સ્વર, વરસાદની પળો, અંતે ઊઠતા મર્મઘાતક અવાજો - આમાં ક્યાંક ક્યાંક આડાઅવળા ખૂણા દેખાયા, એ ઘસી નાખવામાં આવે તો આ નાટક પહેલદાર ને સ્વચ્છ હીરાની જેમ ઝળહળી ઊઠે ને સામાજિકના હૈયામાં મેઘધનુની આભા રેલાવી દે.

હવે પછી સ્પર્ધાનાં નાટકોએ કયે માર્ગે આગળ વધવું જોઈએ, શું કરવું જોઈએ ને શું ન કરવું જોઈએ એ સાફસાફ ચીંધી દીધું છે. એ માર્ગે આગળ વધતાં બેશક વિકટતાનો સામનો કરવો પડશે. પંકજ પાઠકજી ને કપિલદેવ શુક્લ એ બંનેને પણ એનો સામનો કરવો પડશે. પણ સાહસનું સાચું ઇજન પણ એમાં જ છે ને ! સાચી સિદ્ધિની ઝાંખી પણ એમાં જ છે ને ! ઉત્કટ સત્ત્વશીલતા ને ઊંડી સત્ત્વશીલતાથી છલોછલ નાટક કરવાં હશે, નાટક ને રંગભૂમિ સિદ્ધિની દિશામાં અગ્રેસર થાય એવું સ્વપ્ન પાર પાડવું હશે તો નાટ્યવૃંદોએ આવો માર્ગ અપનાવવો જ પડશે, વિકટતાને વિજયમુખી કરવી જ પડશે.

વિજય પંડ્યા

સંસ્કૃત નાટકની વિભાવના

આપણે જ્યારે ત્રીજી સહસ્રાબ્દિને આરે ઊભા છીએ અને હું જ્યારે સંસ્કૃત નાટક વિશે વિચાર કરું છું ત્યારે, પાછલી બે સહસ્રાબ્દિની સંસ્કૃત નાટકની દીર્ઘ-સુદીર્ઘ પરંપરા મારી નજર સમક્ષ આવે છે. સમયના વિશાળ પટ પરની આ દીર્ઘ પરંપરામાં સંસ્કૃત નાટકે ભાતીગળ રૂપ-પ્રકારો-વેશ-સ્વરૂપાંતરો ધારણ કર્યાં છે અને તે સર્વને વિશે સ્વાભાવિક છે કે સર્વસાધારણ વિધાનો કરવાનું અઘરું પડે. પણ સંસ્કૃત ભાષા-સાહિત્યે જગતને જે કેટલીક બેનમૂન ભેટ ધરી છે તેમાંની એક સંસ્કૃત નાટકથી આપણે Classical Sanskrit Drama : પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃત નાટક સમજીએ છીએ. આ પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃત નાટક પહેલી સહસ્રાબ્દિ સુધીમાં સંસ્કૃત ભાષાની પોતાની સર્જનશીલતાનો ઉત્તમ ઉન્મેષ છે. ત્યાર પછી સંસ્કૃત ભાષામાં પહેલી સહસ્રાબ્દિની અપેક્ષાએ પોતાની ગત્યાત્મકતા અને સિસૃક્ષામાં ઓટ આવી છે. એટલે, આપણે પણ પહેલી સહસ્રાબ્દિ સુધીમાં રચાએલાં પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃત નાટકોને ધ્યાનમાં રાખીને, થોડું ચિંતન કરીશું.

પહેલી સહસ્રાબ્દિની મર્યાદા આંકી દઈએ તો પણ સંસ્કૃત નાટકની ઇયત્તા અને ગુણવત્તા આશ્ચર્યજનક છે. ઐતિહાસિક દૃષ્ટિથી જોઈએ તો, વિશ્વના રંગમંચ પર સંસ્કૃત નાટક એકલું ઊભું છે. ઈશુના જન્મ સુધી ગ્રીક નાટક અને તેની ટૂંકજીવી દીકરી મૃત બની ગયેલાં. ઈ.સ.૧૩૦૦ની આસપાસ ચીનાઓએ નાટક નિપજાવવાનો આરંભ કર્યો, અને બેએક સદી પછી આટલાન્ટીક અને પ્રશાંત મહાસાગરના બંને કિનારાઓ પરના દેશોએ, પશ્ચિમ યુરોપનાં રાષ્ટ્રોએ અને જાપાનીઓએ નાટકનો આરંભ કર્યો. આમ સંસ્કૃત નાટક ઈ.સ. પૂર્વેથી આરંભાઈ પહેલા હજાર વર્ષ સુધી અને પછીનાં બેએક સૈકા સુધી એકલું ઊભું છે.[૧]

તો, આવી સુદીર્ઘ પરંપરા ધરાવનાર સંસ્કૃત નાટકની કોઈ નિશ્ચિત વિભાવના પર આંગળી મૂકીને કહેવું હોય તો, કહી શકાય ખરું તેવો પ્રશ્ન ઉપલબ્ધ પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃત

નાટકોની પરસ્પર વિભિન્નતા જોતાં થાય તેમ છે. ભાસ, શુદ્રક, કાલિદાસ, વિશાખદત્ત અને ભવભૂતિ જેવા નાટ્યકારોનાં નાટકો દેખીતી રીતે એકબીજાથી આગવી મુદ્રા ધરાવનારાં અને, પ્રત્યેક નાટ્યકાર જાણે અલગ વિભાવનાથી પ્રેરિત હોય તેવાં જણાય છે. આપણાં આર્ષ મહાકાવ્યોમાંથી વસ્તુ તેમ જ શૈલી પરત્વે પ્રેરણા ઝીલીને રચાએલાં અને માનસશાસ્ત્રીય આલેખનને તાકતાં ભાસનાં રંગમંચીય નાટકોથી એક જ પરિસ્થિતિને જુદી જુદી રીતે તાગવાની નેમ ધરાવતાં કાલિદાસનાં રસલક્ષી નાટકો તદ્દન ભિન્ન પ્રકૃતિનાં છે. તો શૂદ્રકનું મૃચ્છકટિક કે સમસ્યાપ્રધાન નાટકની નજીક પહોંચતું વિશાખાદત્તનું મુદ્રારાક્ષસ વસ્તુગ્રથનની ઉચ્ચ પ્રકારની બૌદ્ધિકતા દાખવનારાં નાટકો છે. તો સંસ્કૃત સાહિત્યની આબોહવાનાં વિરલ જીવનદર્શન અને ઉત્કટતા અને સચ્ચાઈથી અસ્તિત્વના મૂળ સુધી પહોંચવાની મથામણ કરતાં ભવભૂતિનાં નાટકોએ સંસ્કૃત સાહિત્યમાં એક નવી જ પરંપરા ઊભી કરી છે.

એ જે હોય તે, પણ આ સર્વ નાટકોને કોઈ એક વિચારણાથી સાંકળી શકાય એમ હોય તો તે આ સર્વ નાટકોમાં વ્યાપ્ત કાર્ય વિશે ભરતના નાટ્યશાસ્ત્રમાં અને તેને અનુસરી, કાવ્યશાસ્ત્રના અન્ય ગ્રંથોમાં નિરૂપિત વિભાવના છે. એકબીજાથી ભિન્ન પ્રકૃતિ ધરાવતા આ નાટ્યકારોએ પણ પોતાની નાટ્યકૃતિઓની રચના આ કાર્ય(action)ની વિભાવનાને અનુલક્ષીને કરી હોય તેવું જણાય છે. નાટ્યશાસ્ત્રની કાર્ય વિશેની વિભાવના જીવનમાં વ્યાપ્ત કાર્યને બરાબર પ્રતિફલિત કરનારી હોવાથી, તે સાર્વજનીન કરે છે, અને એ રીતે, સંસ્કૃત નાટકો આ પ્રકારની વિભાવનાથી અનુપ્રાણિત થયેલાં હોવાથી, સર્વકાલીન અને સર્વદેશીય ઠરે છે.

આ કાર્ય(action) વિશે, જો તે પણ વૈશ્વિક ઘટના ઘટતી હોય તો, અતિ પારિભાષિક બન્યા સિવાય પણ વાત થઈ શકવી જોઈએ. જે કાર્ય જીવનમાં છે તે સાહિત્યકૃતિમાં નાટકમાં છે. એક ઉદાહરણ લઈને વાત કરીએ તો, ઇચ્છાપૂર્તિ કરવા આપણે કાર્ય (action) કરવું પડે. સૌ પ્રથમ તો બોર્ડર જેવી ફિલ્મ કયા થિયેટરમાં ચાલે છે, કયા શો છે વગેરેની માહિતી મેળવવી ન પડે. એટલે, આપણી ઇચ્છાપૂર્તિ માટે આરંભ કરવો પડે. આરંભ એ કાર્યની પહેલી અવસ્થા થઈ. આટલી માહિતી મેળવ્યાં પછી, જે થીએટરની ટિકિટ મેળવવી પડે, તેનો પ્રયત્ન - યત્ન કરવો પડે. આ કાર્યની બીજી અવસ્થા યત્ન થઈ. ટિકિટ મેળવી લીધા પછી હવે, આપણે એ ફિલ્મ જોઈ શકીશું એવી સંભવિતતા દેખાય છે. એટલે પ્રાપ્તિસંભવ એ કાર્યની ત્રીજી અવસ્થા અથવા ત્રીજો તબક્કો છે. હવે, આપણે ફિલ્મ જોવા વિશે આશાન્વિત છીએ. બધી વ્યવસ્થા - થીએટર પર જવા માટેની ઘરની વ્યવસ્થાની - થઈ ચૂકી છે. એટલે, આપણને આશા છે, પણ જ્યાં આશા હોય છે ત્યાં થોડી અનિશ્ચિતતા હોય છે. એટલે જે પ્રાપ્તિ થવાની છે તે, જ્યાં સુધી થઈ નથી ત્યાં સુધી તે નિયત નિયંત્રિત અથવા મર્યાદિત રહે છે. માટે કાર્યનો આ નિયતાપ્તિ ચોથો તબક્કો છે. અને આશા અને અનિશ્ચિતતા વચ્ચેની ક્ષણોને પસાર કર્યા પછી છેવટે આપણે ફિલ્મ જોઈ શકીએ છીએ. તો તે કાર્યની ફલાગમ નામની પાંચમી અવસ્થા છે. આમ આરંભ, યત્ન, પ્રાપ્તિસંભવ, નિયતાપ્તિ અને ફલાગમ એ પાંચ પ્રકારની કાર્યની અવસ્થાઓ, જીવનમાં એ પ્રમાણે હરેક

કાર્યસિદ્ધિમાં આવનારી ક્ષણોને બરાબર પોતાનામાં સમાવનારી છે. આમ સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રીઓએ કાર્ય - actionની આ જે પાંચ અવસ્થાઓ દર્શાવી છે તે, આપણે જોયું તેમ, સંસ્કૃત કે પરિભાષાને લીધે ભલે, આપણને થોડી અપરિચિત લાગે પણ, તે જીવનનું જ પ્રતિફલન છે. એટલે ભરતમુનિના નાટ્યશાસ્ત્રમાં જે કહ્યું છે તે આ સંદર્ભમાં યથાર્થ છે કે

યોઽયં સ્વભાવો લોકસ્ય સુખદુઃખસમન્વિતઃ ।
સોઽઙ્ગાદ્યભિનયોપેતો નાટ્યમિત્યભિધીયતે. ॥ (ના.શા.૧-૧૧૯)

લોકનો આ સુખદુઃખયુક્ત જે સ્વભાવ છે તેને અંગ વગેરેના અભિનયથી યુક્ત બનાવવામાં આવે તો તેને નાટ્ય કહેવામાં આવે છે.

આ કાર્યની પાંચ અવસ્થાઓ નાટકના કથાવસ્તુની પ્રગતિ દર્શાવે છે. આ કાર્યાવસ્થાઓ આપણે નોંધી શકીએ છીએ તેમ માનસિક-ભૌતિક (psycho-physical) કાર્યને દર્શાવે છે.

આ કાર્યાવસ્થા નાટકના કથાવસ્તુ સાથે હાથ મિલાવીને ચાલે છે.

કાર્યાવસ્થા કાર્યની સ્થળ-કાળમાં ગતિ દર્શાવે છે. પણ અર્થપ્રકૃતિ (જે કથાવસ્તુનું વિભાજન છે) (અર્થ એટલે વસ્તુની પ્રકૃતિ-કથાવસ્તુ) કાર્યાવસ્થાને નક્કરતા સંપડાવે છે. સ્થળકાળને ઘટનાઓ દ્વારા નાટકની વાસ્તવિકતા પ્રાપ્ત થાય છે.

અર્થપ્રકૃતિઓ નાટ્યશાસ્ત્રમાં કાર્યાવસ્થાની જેમ, પાંચ ગણાવાઈ છે. <u>બીજ</u>, <u>બિન્દુ</u> <u>પતાકા</u> (ગૌણ કથાવસ્તુ અથવા પ્રાસંગિક કથાવસ્તુ) <u>પ્રકરી</u> (એક પ્રસંગ અથવા નાટકની આવશ્યકતા પ્રમાણે પ્રસંગો) અને છેલ્લે <u>કાર્ય</u>. બીજ, સંજ્ઞા દર્શાવે છે તેમ કથાવસ્તુનું બીજ છે, જે જેમ કથાવસ્તુ આગળ ધપે તેમ અંકુરિત થાય અને છેવટે ફલિત પણ થાય. બાકીની જે ચાર અર્થપ્રકૃતિઓ છે તે ખરેખર આ બીજનું જ વિસ્તરણ છે. બિન્દુ એ કથાને આગળ ધપાવનાર કથાવસ્તુનો તબક્કો છે. તેને માટે, નાટ્યશાસ્ત્ર ગ્રંથમાં સરખામણી કરવામાં આવી છે કે જેમ પાણીમાં તેલનું બિન્દુ બધે પ્રસરી જાય છે તેમ કથાવસ્તુમાં-નાટકમાં વ્યાપ્ત જનારો આ તબક્કો છે. <u>પતાકા</u> અને <u>પ્રકરી</u> એ નાટકના મુખ્ય કથાવસ્તુને સહાયભૂત થનારી અર્થપ્રકૃતિઓ છે પણ કથાવસ્તુમાં નિહિત નથી, એટલે તે અનિવાર્ય પણ નથી તેમજ કાર્યાવસ્થાઓથી સંલગ્ન થનારા પણ તબક્કાઓ નથી. છેલ્લી <u>કાર્ય</u> નામની અર્થપ્રકૃતિ કથાવસ્તુની સમાપ્તિમાં ભાગ ભજવે છે.

તો આ પાંચ કાર્યાવસ્થાઓ અને પાંચ અર્થપ્રકૃતિઓ મળીને પાંચ સંધિઓ બને છે જે નાટકમાં હોવી જોઈએ. પ્રત્યેક નાટકમાં આ સર્વ અથવા તો, આમાંની કેટલીક સંધિઓ હોવી જોઈએ. આ સંધિઓ આ પ્રમાણે બને છે.

<u>આરંભ</u> અને <u>બીજ</u> મળીને <u>મુખસન્ધિ</u> બને છે.
<u>યત્ન</u> અને <u>બિન્દુ</u> મળીને <u>પ્રતિમુખસન્ધિ</u> થાય છે.
<u>પ્રાપ્તિસંભવ</u> અને <u>પતાકા</u> <u>ગર્ભસન્ધિ</u> રચે છે. તો
<u>નિયતાપ્તિ</u> અને <u>પ્રકરી</u> <u>અવમર્શ</u> સન્ધિ બનાવે છે.

અને છેવટે

કલાગમ અને કાર્યથી નિર્વહણસન્ધિ બને છે.

કાર્યાવસ્થા અને અર્થપ્રકૃતિના યાંત્રિક સંયોગથી જ આ સન્ધિઓ બને છે એવું નથી, તેઓ કાર્યાવસ્થા અને અર્થપ્રકૃતિથી સ્વતંત્રપણે પણ સંભવી શકે છે એવું નાટ્યશાસ્ત્રમાં તો જણાય છે. એટલે, નાટક કે પ્રકરણ પ્રકારના રૂપકમાં તો, આ પાંચે પ્રકારની સન્ધિઓ નાટ્યકારે રચી હોય પણ, એકાંકી કે એવા બીજા પ્રકારનાં રૂપકોમાં આ પાંચે સન્ધિ ન પણ હોય. પણ, ગમે તે પ્રકારનું રૂપક હોય પણ પહેલી અને છેલ્લી એટલે કે મુખસન્ધિ અને નિર્વહણસન્ધિ તો હોય જ. એટલે, પ્રતિમુખ, ગર્ભ અને અવમર્શ સન્ધિઓ અનિવાર્ય નથી. તેથી કાર્યાવસ્થાઓ જે અર્થપ્રકૃતિઓ સાથે જોડાઈને, સન્ધિઓ રચે છે તે પતાકા કે પ્રકરી પણ, મર્યાદિત વિસ્તાર ધરાવનારાં એકાકી જેવાં રૂપકોમાં નિવાર્ય-ટાળી શકાય તેવી (disposable) અર્થપ્રકૃતિઓ છે અને પરિણામે જે તે સન્ધિઓ (પ્રતિમુખ, ગર્ભ અને અવમર્શ) પણ અનિવાર્ય બનતી નથી.

કાર્યાવસ્થા કથાવસ્તુની, આપણે ઉપર નોંધ્યું તેમ સમય-સ્થળમાં પ્રગતિ દર્શાવે છે જ્યારે અર્થપ્રકૃતિ એ પ્રગતિની ગુણવત્તાનો નિર્દેશ કરે છે. કાર્યાવસ્થા ક્યાં ?નું નિરૂપણ કરે છે જ્યારે અર્થપ્રકૃતિ કેવી રીતે ? નું આલેખન કરે છે.

આ બંને કાર્યાવસ્થા અને અર્થપ્રકૃતિ મળીને 'ઇતિવૃત્ત' બને છે જેનો નાટ્યશાસ્ત્રમાં 'શરીર' તરીકે ઉલ્લેખ થયો છે.

> ઇતિવૃત્તં તુ નાટ્યસ્ય શરીરં પરિકીર્તિતમ્ ।
> પઞ્ચભિઃ સન્ધિભિસ્તસ્ય વિભાગઃ સમ્પ્રકલ્પિતઃ ।। (ના.શા.૧૯-૧)

એટલે, હવે આપણે એમ કહી શકીએ કે, કાર્યાવસ્થા અને અર્થપ્રકૃતિ એ બેઉના સંયોગથી રચાતી સન્ધિઓથી આ સર્વ નાટકો સમન્વિત હોય છે. અને એટલે કાર્ય-actionની વિભાવનાથી સંસ્કૃત નાટક વિભાવિત અથવા પરિભાવિત છે એમ આપણે કહી શકીએ. આ પ્રત્યેક સન્ધિનાં અંગો હોય છે અને કુલ ૬૪ અંગો હોય છે તે પણ નાટ્યકાર પોતાના નાટકમાં યથાસ્થાને યોજતો હોય છે.

હવે, આપણે અતિ સંક્ષિપ્તમાં આ કાર્યાવસ્થાઓ અને અર્થપ્રકૃતિઓ અને પાંચ સન્ધિઓ પ્રમાણે એકાદ સંસ્કૃત નાટકનું પૃથક્કરણ કરી શકીએ અને આ પ્રયોજન માટે, મને લાગે છે કે 'શાકુન્તલ' એક આદર્શ નાટક છે.

શાકુન્તલના પ્રથમ અંકમાં 'મુખસન્ધિ' છે જેમાં કથાવસ્તુનું બીજ નંખાય છે. પહેલા અંકમાં વૈખાનસ તપસ્વીની ઉક્તિમાં 'પુરુવંશમાં જેનો જન્મ છે એવા આપને માટે યોગ્ય વર્તન છે. આવા જ ગુણોવાળા ચક્રવર્તીપુત્રને પામો' (જન્મ યસ્ય પુરોર્વંશે યુક્તરૂપમિદં તવ । પુત્રમેવં ગુણોપેતં ચક્રવર્તિનમાપ્નુહિ ।। શાકુન્તલ ૧-૧૨) નંખાય છે. આ કેવળ પ્રણય-નાટક જ નથી પણ અ-પ્રાપ્ત-પિતૃત્વનું પણ નાટક છે.

પહેલા અંકમાં મુખસન્ધિ છે તો, બીજા અંકમાં પ્રતિમુખસન્ધિમાં યત્ન અને બિન્દુ છે. રાજા આશ્રમમાં શકુન્તલાને કારણે રહેવા ઉત્સુક છે, અને તેને માટે પ્રયત્નશીલ પણ છે.

પણ રાજમાતાની પુત્રપિંડપાલન 'વ્રતની ઊજવણીમાં દુષ્યન્તને ઉપસ્થિત રહેવાની આજ્ઞા પણ છે.' એટલે, રાજા મુંઝાય છે. એક તરફ તપસ્વીઓના યજ્ઞકાર્યમાં રક્ષણ પૂરું પાડવા રાજાને આશ્રમમાં રહેવાનું છે. તો, બીજી બાજુ રાજમાતાની આજ્ઞાનું પાલન કરવા નગરમાં જવું પડે તેમ છે. આ બંને અનતિક્રમણીય ફરજો વચ્ચે રાજા દ્વિધાભાવ અનુભવે છે અને છેવટે વિદૂષકને નગરમાં મોકલીને ઉકેલ આણે છે.

ત્રીજા અંકથી ગર્ભસન્ધિનો આરંભ થાય છે. શકુન્તલા રાજા પ્રત્યેના પોતાના પ્રેમનો સ્વીકાર સખીઓ આગળ કરે છે. વળી રાજા ૩-૨૨માં (ગાન્ધર્વેણ વિવાહે બહવ્યો રાજર્ષિકન્યકાઃ । શ્રૂયન્તે પરિણીતાસ્તાઃ । પિતૃભિશ્ચાભિનન્દિતાઃ ॥) ગન્ધર્વવિવાહની દરખાસ્ત મૂકે છે. પછી રાજા શકુન્તલાને ચુંબન કરવા ઇચ્છે છે. અને ત્યાર પછી ગૌતમ આવે છે. આ સમયગાળામાં રાજા અને શકુન્તલાનો શારીરિક સમાગમ થયો હશે એવું ચોક્કસપણે માની શકાય. પહેલા અંકમાં વૈખાનસો - તપસ્વીઓએ આપેલા આશીર્વાદના અનુસન્ધાનમાં અત્રે શકુન્તકલા ગર્ભવતી બને છે, એવું નાટ્યકારે આયોજન કર્યુ છે. ગર્ભસન્ધિ ચોથા અંકમાં પણ ચાલુ રહે છે. દુર્વાસાના શાપને કારણે વિઘ્ન આવી પડ્યું. દુર્વાસાને શાંત પાડીને શાપનું ઉત્ક્રમણ પણ મેળવ્યું. પણ, રાજા તરફથી કોઈ સંદેશ નથી એટલે અનસૂયાને ચિંતા છે. કશ્યપે શકુન્તલાના દુષ્યન્ત સાથેના વિવાહની વાત જાણી લીધી છે અને શકુન્તલાને સાસરે વળાવે છે. ત્યારે શકુન્તલા પોતે હવે પછી આશ્રમમાં ક્યારે આવશે એવો પ્રશ્ન કરે છે. તો કણ્વઋષિ ઉત્તરમાં કહે છે.

'ચાર સમુદ્રોની સીમાવાળી એવી પૃથ્વીની લાંબા સમય સુધી સપત્ની રહી, દુષ્યન્ત અને તારા પુત્રને રાજ્યમાં શત્રુ વગરનો સ્થાપી, તેને કુટુમ્બનો સર્વ ભાર સોંપી પતિ સાથે આ શાંત આશ્રમમાં તું ફરી પ્રવેશી શકીશ.' (૪-૨૦)

(ભૂત્વા ચિરાય ચતુરન્તમહીસપત્ની
દૌષ્યન્તિમપ્રતિરથં તનયં નિવેશ્ય ।
ભર્ત્રા તદર્પિતકુટુમ્બભરેણ સાર્ધં
શાન્તે કરિષ્યસિ પદં પુનરાશ્રમેતસ્મિન્ ॥

આ વાક્યને ભવિષ્યમાં બનનારા બનાવના સૂચનરૂપે ગણી શકાય કારણ કે આ એક ઋષિ-વાણી છે.

પાંચમા અંકથી અવમર્શ-સન્ધિનો આરંભ થાય છે, જેમાં નિયતાપ્તિ-નિયંત્રિત અથવા તો મર્યાદિતપ્રાપ્તિ છે. પાંચમાં અંકનું શકુન્તલાનું પ્રત્યાખ્યાન તેમ જ શકુન્તલાનું અંતરીક્ષમાં ગમન શકુન્તલા સાથેના રાજાના મિલનને શંકાસ્પદ બનાવી દે છે. પણ વીટી રાજાને મળતાં, રાજાની સ્મૃતિને લાગેલું ગ્રહણ દૂર થયું છે. રાજા શકુન્તલાના વિરહમાં શોકગ્રસ્ત બને છે. વળી શકુન્તલા આપન્ન હતી અને તેથી નિઃસંતાન રાજાએ પોતાની પુત્ર-પ્રાપ્તિની શક્યતા પણ રોળી-ટોળી નાખી એ વાતથી દુષ્યન્ત અપાર ખેદ અનુભવે છે. આમ પાંચ અને છ અંક સુધી અવમર્શસન્ધિ ચાલે છે એમ કહી શકાય. છેલ્લી નિર્વહણ-સન્ધિ સાતમા અંકથી આરંભાય છે. અભિજ્ઞાનના દૃશ્યમાં દુષ્યન્ત સર્વદમનના હાથે બાંધેલું માદળિયું

છૂટું પડી નીચે જમીન પર પડ્યું છે અને રાજા તેને સ્પર્શ કરે છે છતાં, તે માદળિયું સાપ બનીને રાજાને ડંખ મારતું નથી ત્યાં ફલાગમ સિદ્ધ થાય છે. નાટ્યશાસ્ત્રે પણ અદ્‌ભુત રસથી નાટકનો અંત આવવો જોઈએ એમ કહ્યું છે. તે પ્રમાણે અહીં બને છે. આમ આ રીતે શાકુન્તલનું પ્રાચીન વિવેચનાના સિદ્ધાંતો પ્રમાણે વિવેચન કરી શકીએ.

એક બીજી દૃષ્ટિએ વિચારીએ તો, શકુન્તલાનું રાજા દ્વારા પ્રત્યાખ્યાન થયા પછી શકુન્તલાને આ મર્ત્યલોક સાથે કોઈ સંબંધ રહેતો નથી. મર્ત્યલોક માટે પણ, સર્વ વ્યાવહારિક હેતુઓ માટે, શકુન્તલા અદૃશ્ય થઈ ગઈ છે અથવા મરણ પામી છે એમ પણ કહી શકીએ. દુષ્યન્ત પણ આ મર્ત્યલોક છોડીને, દિવ્યલોકમાં શકુન્તલા સાથે મિલન સાધે છે. અને, ત્યાર પછી, જો તેઓ પાછા પૃથ્વીલોકમાં આવે તો, તેમનું તે મરણોત્તર જીવન છે અથવા તો, પુનર્જન્મ છે. ટૂંકમાં, આ પૃથ્વી પર પ્રેમીઓનું મિલન ન થાય એ ઘટના પોતે એક દારુણ અને મર્મભેદક છે એમ આપણે કહી શકીએ એટલે કાલિદાસની કીથે જે ટીકા કરેલી કે કાલિદાસ જીવનના કે નિયતિના મહાન પ્રશ્નો તરફ ઉદાસીનતા દાખવે છે, તે યથાર્થ નથી.[૨]

પણ, અહીં મર્ત્યલોકમાં પ્રેમીઓનું મિલન ન થવું અને અન્ય – દિવ્ય લોકમાં તેમનો સંયોગ સધાય તે, જીવન વિશેના ભારતીય દર્શનનું પરિણામ છે એમ આપણે માનવું જોઈએ. જીવન પરત્વેનો આશાવાદી દૃષ્ટિકોણ અહીં અનુસ્યૂત રહેલો જણાય છે. મરણને પણ ભારતીય જીવનદર્શન સર્વ બાબતોના અંત કે પૂર્ણવિરામરૂપે લેખતું નથી. મરણ પણ કદાચ અનંતની યાત્રામાં એક પડાવ છે.

એટલે શાકુન્તલ અને નાટકની વિભાવના સાથે સંકળાયેલો બીજો પ્રશ્ન છે સંસ્કૃતમાં કરુણાન્ત નાટક(tragedy)નો અભાવ. અનેક વિદ્વાનોએ આ અભાવના તરેહતરેહના ખુલાસાઓ આપ્યા છે. કીથ જેવા આને કર્મના સિદ્ધાંત સાથે જોડે છે. જે પાત્ર આપત્તિમાંથી પસાર થાય તો તેને કર્મનું ફળ માની લેવાથી, તે પાત્ર પરત્વે સહાનુભૂતિનો ભાવ જાગતો નથી.[૩] બીજા એક વિદ્વાનના મત પ્રમાણે ટ્રેજેડી વ્યક્તિને હોય, જે તે વર્ગના પ્રતિનિધિ(type)ને નહિ, અને તેથી સંસ્કૃત નાટકમાં જે તે વર્ગના પ્રતિનિધિઓ હોય છે, વ્યક્તિઓ નહિ.[૪] પણ આ સર્વમાં સુરેન્દ્રનાથ દાસગુપ્તાનો મત વધુ ધ્યાનપાત્ર છે. તેઓ કહે છે 'એક કલાકૃતિ તરીકે નાટકને અખિલ ગણવામાં આવતું, એક સ્વયંપૂર્ણ વર્તુળ. જો નાટક હોનારતભર્યો અંત ધરાવતું હોય તો આપણા અનુભવવિશ્વનો એ વિકૃત ખંડ ગણાય.' એનો અર્થ એટલો જ કે વર્તુળ હજુ પૂરું થયું નથી. આ તો કેવળ ખંડદર્શન જ છે, અખંડ નહિ. નાટક એની અખિલાઈમાં કોઈ સાક્ષાત્કારને તાકતું હોય.[૫]

એટલે, પૂર્ણ દર્શન જીવન-મૃત્યુને અતિક્રાન્ત કરનારું હોય અને તેથી દૃશ્યમાન વાસ્તવને અતિક્રમી જઈ, છેવટે પૂર્ણ બનવાની, પૂર્ણતા પામવાની જે ગતિ છે તેના ભાગરૂપે જ કલાકૃતિ હોય. સર્વત્ર વિલસતું ચૈતન્ય જ આપણે છીએ અને, આપણે આપણી મર્યાદાઓને અતિક્રમી જઈ છેવટે બ્રહ્મ બનવાનું છે, પૂર્ણ બનવાનું છે. અને એ સંદર્ભમાં સંસ્કૃતમાં કરુણાન્ત નાટકો નથી, કરુણાન્ત નાટકો બનવાની ક્ષમતાવાળાં નાટકો પણ એમ બનતાં

અટકી ગયાં છે. સંસ્કૃતમાં નાટક (કે કોઈ પણ કૃતિ કે ગ્રંથ) પૂરું થાય ત્યારે તે સમાપ્ત થયું તેમ કહેવામાં આવે છે. સમ્ + આપ્ - એટલે મેળવવું - તેના પરથી આપ્તિ - જેમાં આપ્તિ-પ્રાપ્તિ સાથે સંયોગ થાય છે તે સમાપ્ત. નાટકનો અંત નથી, તે સમાપ્ત થાય છે. આ બાબત પણ પાંચ સંધિઓ સાથે સંવાદિતા ધરાવનારી છે.

આ સંદર્ભમાં કાલિદાસે નાટકને રમણીય ચાક્ષુષ યજ્ઞ (કાન્તં ક્રતું ચાક્ષુષમ્ - માલવિકાગ્નમિત્ર) કહ્યો છે, તેનું પણ સ્મરણ કરવા જેવું છે. નાટક એક યજ્ઞ છે અને 'યજ્ઞ'નું ફળ કદાપિ અનિષ્ટ હોઈ શકે નહિ. તેથી 'નાટક' પણ કદાપિ દુઃખાન્ત કે કરુણાન્ત હોઈ શકે નહિ.

એટલે ભરતમુનિએ નાટકના ફળ વિશે કહ્યું છે

ય ઇદં શ્રૃણુયાત્ પ્રોક્તં નાટ્યવેદં સ્વયંભુવા
પ્રયોગં યત્ત્વ કુર્વીત પ્રેક્ષતે ચાવધાનાત્ ।
યા ગતિર્વેદવિદુષાં યા ગતિર્યજ્ઞકારિણામ
યા ગતિર્દાનશીલાનાં તાં ગતિં પ્રાપ્નુયાદ્ધિ સઃ ॥ (નાટ્યશાસ્ત્ર ૩૭-૨૭-૨૮)

જે બ્રહ્માએ કહેલા આ નાટ્યવેદને સાંભળે છે, તેમ જ જેનો પ્રયોગ કરે છે અને ધ્યાનથી જુએ છે, તે તેને વેદને જાણનારાઓ જે ગતિ પ્રાપ્ત કરે છે, જે યજ્ઞ કરનારાઓની ગતિ છે, જે દાનેશ્વરોની જે ગતિ છે તેને પ્રાપ્ત કરે છે.

એટલે, નાટ્યશાસ્ત્રના રૂપક પ્રમાણે અત્યાર સુધી આપણે નાટકના શરીરનો એટલે કે ઇતિવૃત્તનો વિચાર કર્યો. તો, સ્વાભાવિક રીતે પ્રશ્ન એ થાય કે નાટકનો આત્મા શો ? તો, મારું વલણ તો શરીરને જ આત્મા ગણવાનું છે કારણ કે ઉપનિષદોમાં, આત્માનો એક અર્થ શરીર પણ થાય છે. આત્માનો પ્રચલિત અર્થ લઈએ તો, આત્મા છેવટે શરીરથી વ્યક્ત થાય છે, એમ નાટકનો જે કંઈ આત્મા હોય પણ તે ઇતિવૃત્તથી વ્યક્ત થાય છે. પણ છતાં, જે પ્રચલિત જવાબ છે તે એ છે કે, નાટકનો આત્મા રસ છે. પણ આ રસ એ પ્રયોગલક્ષી નાટકનો આત્મા છે. એટલે, નાટકની તેના પાયામાં નિહિત એવી વિભાવના તો કાર્ય- action જ છે. ભરતમુનિએ નાટકની જે કંઈ વિચારણા કરી છે તે નાટકના પ્રયોગને અનુલક્ષીને છે ન હિ રસાદૃતે કશ્ચિદર્થઃ પ્રવર્તતે એવું ભરતમુનિએ કહ્યું છે. તો અહીં અર્થ નાટ્યનો અર્થ છે, દૃશ્યનાટ્યરંગમંચ પર રજૂ થતા નાટકનો 'અર્થ' છે.

એટલે, કાર્યથી યુક્ત નાટકમાં જો આપણે રસને ભેળવીએ તો, એ નાટક કેવળ સાહિત્યકૃતિ રહેતી નથી પણ તે રંગમંચ પર પ્રસ્તુત કરવાની કળા બને છે અને એમ થાય છે ત્યારે, સંસ્કૃત નાટકની રંગમંચીયતા અતિશય stylized બને છે - શૈલીકૃત બને છે અને પરિણામે સંસ્કૃત નાટકમાં સંગીત-નૃત્ય ઇત્યાદિ તત્ત્વો દાખલ થાય છે અને પ્રયોગની નિરવધિ ક્ષિતિજો ઊઘડે છે. પણ પરિણામે એક શુદ્ધ સાહિત્યકૃતિ એ રહેતી નથી. સંસ્કૃત નાટકમાં કદાચ આ પ્રમાણે બન્યું છે અને, દરેક નાટકની કદાચ અપ્રતિહાર્ય ગતિ એ તરફની હોય છે. માટે સંસ્કૃત નાટક રસને કારણે અતિશય શૈલીયુક્ત બન્યું અને તેથી તેની ગતિ total theatre - સમગ્ર તરફની રહી. સંસ્કૃત નાટકમાં ટોટલ થીએટરનો આદર્શ

મૂર્તિમંત થવાની શક્યતાઓ પડેલી છે, અને અવારનવાર એ શક્યતાઓનો સાક્ષાત્કાર પણ રંગમંચના ઇતિહાસમાં થયો હશે. હું તો ત્યાં સુધી રહીશ કે નાટક માત્રથી - થીએટરની જે કંઈ અત્યારે ગતિવિધિ હોય પણ અંતિમ ગતિ કદાચ સંસ્કૃત નાટક અને સંસ્કૃત થીએટર છે. એટલે અહી મને ગમતું, થીએટર ઑફ કુઅલ્ટીના પ્રવર્તક આર્તોલ્ડનું ઉદ્ધરણ હું ટાંકું છું

There is plague / cholera
Small pox
Only because
Dance and consequently
Theatre have not yet
begun to exist.

સંદર્ભ

૧. *Rachael Van M. Baumer* અને *James R. Brandon* સંપાદિત *Sanskrit Drama in Performance*માં વી. રાઘવન દ્વારા ઉદ્ધૃત એ.એલ.ક્રોબેરનું વિધાન
૨. એ.બી.કીથ, *Sanskrit Drama*, રીપ્રીન્ટ ૧૯૫૯, પૃ.૧૬૦
૩. એજન પૃ.૨૭૭
૪. *Daniel H.H.Ingalls. An Anthology of Sanskrit Court poetry. Harvard Oriental Series. Vol 44.* પૃ.૧૬-૧૭
૫. *S.N. Dasgupta, History of Sanskrit Literature. Introduction.* પૃ.૮૧

એતદ્

જયદેવ શુક્લ

ગ્રંથસમીક્ષા
રતિલાલ 'અનિલ' અને 'રસ્તો'

(રસ્તો : રતિલાલ 'અનિલ'. પ્રાપ્તિસ્થાન : કંકાવટી પ્રકાશન, ૨૪/રીવરબેન્ક સોસાયટી, અડાજણ પાણીની ટાંકી, સૂરત ; ૩૯૫૦૦૯, પ્રથમ આવૃત્તિ, ૧૯૯૭, ડિમાઈ સાઈઝ, પૃ.૧૭૯, કિંમત, રૂ. ૮૦)

રતિલાલ 'અનિલ'. આધુનિકતાના આંદોલન પૂર્વેના કેટલાક મહત્ત્વના ગઝલકારોમાંના એક તે રતિલાલ'અનિલ'. 'અનિલ' ગઝલકાર હોવા ઉપરાંત ગઝલશાસ્ત્રના મરમી વિદ્વાન છે. તેઓ 'ચાંદરણાં' (ચોટદાર નર્મ-મર્મયુક્ત, વક્ર, ક્યારેક ચિંતનના પાસવાળી વાક્યકણિકા)ના સર્જક છે; તેમ હાસ્ય-કટાક્ષકાર પણ છે. 'સાંદિપની', 'અલગારી' જેવાં વિવિધ ઉપનામે રતિલાલ 'અનિલે' વિચારપ્રધાન લેખો, હળવા નિબન્ધો ને ઉર્દૂના ઉત્તમ શેરોના આસ્વાદોય આપ્યા છે. રતિલાલ'અનિલ' આશરે ત્રીસેક વર્ષથી 'કંકાવટી' નામનું માસિક નિષ્ઠાપૂર્વક અને નિયમિત રીતે પ્રગટ કરી રહ્યા છે એ ઘટના પણ નોંધનીય છે. આજે, તેઓ તાપીકિનારે આવેલા ઘરમાં બેઠા બેઠા સર્જન-વિવેચનમાં સક્રિય છે.

રતિલાલ'અનિલ'નો પ્રથમ ગઝલસંગ્રહ 'ડમરો અને તુલસી' ૧૯૫૫માં (બીજી આવૃત્તિ ૧૯૯૭માં) તથા કેવળ મુક્તકોનો સંગ્રહ 'મસ્તીની પળો' લગભગ ૧૯૫૯માં પ્રસિદ્ધ થયા હતા. 'ડમરો અને તુલસી' સંગ્રહ એમાંની ગઝલોને કારણે તેમ જ એ ગઝલોના વિવિધ છંદોની એમણે આપેલી શાસ્ત્રીય સમજને કારણે ધ્યાનપાત્ર બન્યો હતો. એ પછી લગભગ એકતાલીસ વર્ષ વહી જાય છે. છે...ક ૧૯૯૭માં, 'અનિલ'ના અમૃત મહોત્સવ પ્રસંગે બીજો ગઝલસંગ્રહ 'રસ્તો' પ્રગટે છે.

'રસ્તો'માં આશરે સવાસો ગઝલ ને પંચાવન મુક્તકો સ્થાન પામ્યા છે. આ સંગ્રહમાં પરંપરાના સ્વાદવાળી 'થઈ નથી શકતા'(૩૮), 'હવે થાય તે ખરું' (૮૭), 'મને કંઈ

ખબર નથી' (૮૮), 'હવે બેખબર નથી' (૯૦), 'જોઈ લેવાશે' (૧૨૪) જેવી ગઝલો છે, તો આધુનિકતાના પ્રભાવ દરમિયાન રચાયેલી, પરંપરાગત વિષયો ને નિરૂપણથી નોખી પડતી, છતાંય ગઝલિયત જાળવતી 'રસ્તો' (૧), 'ચાંદની'(૯), 'પગરવ' (૧૮), 'પવન' (૧૯), 'પડછાયો'(૨૧), 'અંધકાર' (૨૪), 'અંધારું' (૨૮) આદિ ગઝલો પણ છે.

રતિલાલ 'અનિલ'ની ગઝલોનો આસ્વાદ લેતાં પ્રતીતિ થાય છે કે ગઝલ પરંપરાનાં મૂળ ગુજરાતીમા ઊંડાં ઊતર્યાં છે એટલુ જ નહી, એ પરપરાનો વિસ્તાર પણ થયો છે.

'અનિલ'ની ગઝલોમાં ઊર્મિની અતિશયતા કે વેવલાશ નથી, કિન્તુ તેમાં વિચાર/ચિંતન ને ઊર્મિનો સમન્વય છે.

'રસ્તો'કવિની કેટલીક નોધપાત્ર ગઝલોમાંની એક છે; 'રસ્તો' રદીફ લઈ ગઝલ રચવાનું 'અનિલ'ને ફળ્યુ છે. ગઝલમાં વિવિધ સંદર્ભે રસ્તો ખૂલતો જાય છે. આપણે મકતાના શેરથી આરભ કરીએ :

નથી એક માનવી પાસે બીજો માનવ હજી પહોંચ્યો,
'અનિલ', મે સાંભળ્યું છે, ક્યારનો બંધાય છે રસ્તો !

પ્રથમ મિસરામાં દેખાતા વિધાનની પુષ્ટિમાં બીજો મિસરો મળે છે એટલું જ કહેવાથી શેર પામી ન શકાય. એક માણસની બીજા માણસને પામવાની, ઓળખવાની, તેની સાથે સાચો સંવાદ સ્થાપવાની ઝંખના સદીઓ જૂની છે. એ માટે કળા તેમ જ જ્ઞાન-વિજ્ઞાનના વિવિધ રસ્તે પ્રયત્નો થતા જ રહ્યા છે., તેમ છતા તે પૂર્ણપણે પામી શકાયો નથી. અહીં માણસને ન પામી શકાયાની નિષ્ફળતાની વેદના છે ને આ બધા જ રસ્તા ટાંચા છે એનો સ્વીકાર છે. રસ્તો પૂર્ણ થયો નથી, બંધાઈ રહ્યો છે એમાં ભવિષ્યની આશા પણ રહેલી છે - આ સર્વ અત્યંત લાઘવથી અને સ-ચોટ, 'અનિલ' આ મકતામાં કહી શક્યા છે.

બીજા એક શેરમાં ઈશ્વરને પામવામાં ધર્મ, સમ્પ્રદાય ને ક્રિયાકાંડનાં ગૂંચળાં અડચણરૂપ બને છે એ વાતનું સહજ નિરૂપણ સ્પર્શી જાય છે :

હું ઈશ્વરની કને તો ક્યારનો પહોંચી ગયો હોતે,
અરે, આ મારાં ચરણોમાં બહુ અટવાય છે રસ્તો !

સીધો ને સીધો જતો રસ્તો વળાંક લે છે ત્યાં પ્રિયાનું ઘર છે. શું કવિને માત્ર એટલું જ કહેવું છે ? મત્લાનો બીજો એક શેર જોવા જેવો છે :

અહીંથી સાવ સીધો ને સીધો આ જાય છે રસ્તો,
તમારા ધામ પાસે કેટલો વંકાય છે રસ્તો ! (૧)

પ્રિયતમાને સંબોધીને કહેવાયેલી વાત મહત્ત્વની છે. અહીં 'વંકાય' કાફિયો ચમત્કારસાધક બને છે. 'વંકાય છે' ક્રિયાપદ રસ્તાને તેમ જ પ્રિયતમાના સ્વભાવની વિલક્ષણતાને પણ તાકે છે. અન્ય બે ગઝલોમાંય ઘર-ગલીની થતી ઓળખનું પરંપરાગત

રીતે નિરૂપણ થયું છે :

થાક્યો નથી છતાંય કદમ કાં ન ઉપડે ?
આંહી જ ક્યાંક એનું સદન હોવું જોઈએ.(૯૯)

*

રજની, સુદૂર ઝૂકતો મલકી રહ્યો'તો ચાંદ
તુજને ખબર હશે જ, એ કોની ગલી હતી !(૫૫)

કલ્પનાનું નાવીન્ય અને તેને શેરમાં મૂકવાની રીતિને કારણે 'રસ્તો થૈ ગયો' ગઝલના આ શેર પાસે ભાવક અટક્યા વિના નહીં રહે :

હું પ્રભાતે ઘેરથી નીકળ્યો હતો,
જોતજોતાંમાં તો તડકો થૈ ગયો ! (૭૬)

તડકો થઈ જવાની ઘટનામા અચાનકતા, આશ્ચર્ય ને આનંદ છે. માત્ર પ્રથમ મિસરો વાંચ્યા / સાંભળ્યા પછી ભાગ્યે જ કોઈ કહી શકે કે 'તડકો' કાફિયો આવીને બધું ઝળહળાં કરવાનો છે. 'જોતજોતાંમાં' જેવો બોલચાલનો શબ્દ, અહીં કેટલો કામઠો પુરવાર થાય છે ! ગઝલના મત્લાના શેરની તાજપ ને દૃશ્યાત્મકતા જોઈએ :

સૂર્યનાં કિરણોમાં રમતો થૈ ગયો,
મોરપિચ્છે હુંય ઊડતો થૈ ગયો !(૭૬)

ગુજરાતમાં એક સમયે પંક્તિ ઉપરનાં મુશાયરા ખૂબ લોકપ્રિય હતા. આપેલી પક્તિના છંદ તથા રદીફ- કાફિયાને સ્વીકારી ગઝલ રચવાની હવા હતી.'કોણ માનશે ?', 'થૈ નથી શકતા', 'મને ગમે છે', આદિ રદીફ પર ગુજરાતના નામી-અનામી ગઝલકારોએ ગઝલ 'કહી' છે. શેરમાં વિરોધ રજૂ કરીને ચમત્કાર સર્જવાની એક પરંપરા છે. 'અનિલ'ની 'કોણ માનશે?' ગઝલમાં આ રચનારીતિનો વિનિયોગ થયો છે. એમનો ખૂબ જાણીતો શેર :

આવી હતી બહાર કદી ઘરને આંગણે
ને હું જ ઘર-બહાર હતો કોણ માનશે ?(૩૯)

અહીં સરળતા ને સચોટતા પરસ્પરમાં ઓગળી ગઈ છે. ઘટનાના સહજ નિરૂપણ પાછળ રહેલી વેદનાની ટીસ ભાવકને પણ સ્પર્શે છે. 'અનિલ', 'બહાર' અને 'ઘર-બહાર'નો વિનિયોગ 'ડમરો અને તુલસી' માં આ રીતે કરે છે :

એ તો ખબર છે દોસ્ત, કે ચારે તરફ બહાર છે,
અફસોસ એટલો જ છે કે એ મારા ઘર-બહાર છે.(બીજી આ.૧૪)

સમગ્ર વાતાવરણ ભલે વસંતછાયું છે, પણ પોતાના ઘરમાં વસંત મ્હોરી નથી એની વેદના, એ અભાવ સહજ રીતે મુખર થઈ ઊઠે છે એનો સ્વીકાર કર્યા પછી 'એ' સર્વનામને પ્રિયાના સંદર્ભમાં વિચારીશું તો શેરનો ભાવ-સંદર્ભ બદલાઈ જશે ! ગઝલમાં આવો એકાક્ષરી

શબ્દ પણ કેટલો કાર્યક્ષમ સિદ્ધ થાય છે ! 'બહાર'ના સંદર્ભે ઉર્દૂના એક કવિનો જાણીતો શેર માણવા જેવો છે :

ગયે થે હમ ભી ગુલિસ્તાં મેં બારહા, લેકિન
કભી બહાર સે પહલે કભી બહાર કે બાદ

માણસને પોતાની ઓળખ જુદે જુદે પ્રસંગે ને જુદી જુદી રીતે થતી હોય છે. પોતાની જાતથી ય અજાણ એવા નાયકને સ્વની ઓળખ પ્રિયતમા દ્વારા થાય છે.

ઓળખ થઈ તમારી, મને ઓળખી ગયો
મારી જ વાત, મારાથીય ખાનગી હતી.(૫૫)

શેર સિદ્ધ કરવાની કળા 'અનિલ' પાસે છે એની સાહેદી ઉપરોક્ત શેરોમાંથી તેમ જ સંગ્રહની અન્ય ગઝલોમાંથી મળી રહે છે.

તિર્યક્ અભિવ્યક્તિની લીલા પણ માણવા જેવી હોય છે :

ચીસો હતી, દુલાર હતો, બંદગી હતી
વાણીય શી જીવનને અનોખી મળી હતી !(૫૫)

'મરીઝ'ની ગઝલોમાં મોટે ભાગે ચિંતન/દર્શન અને ઊર્મિ એકાકાર બની જાય છે. 'અનિલ'ની ગઝલો(દા.ત. 'રસ્તો')માં આવું જ્યાં બન્યું છે ત્યાં પ્રભાવક પરિણામ આવ્યું છે. 'મરીઝ'ના 'અંદાઝે બયાં'ની યાદ આપે એવો આ શેર માણીએ :

ચાલ મળીએ, મેં સાંભળ્યું છે કે
મોત વેળા તમામ આવે છે.(૧૩૭)

સુરતના યુવાન કવિ હેલ્પર ક્રિસ્ટીના અવસાન પ્રસંગે લખાયેલી ગઝલ સંબંધની ધરીને જાળવતી હોવા છતાં પ્રાસંગિકતાને ઉલ્લંઘી શકે છે :

સંબંધ પણ ગયો અને સંવાદ પણ ગયો,
એકાદ રહી ગયો હતો અપવાદ પણ ગયો.(૧૧૯)

'રસ્તો' ગઝલમાં એક માણસ બીજા માણસ સુધી પહોંચી શક્યો નથી એવો સર્વસાધારણભાવ 'વાણીને સમજો નહીં'માં વૈયક્તિક બનતાં ઈશ્વર તરફની દોટ ઉપર ચોકડી મુકાય છે ને ન પામી શકાયેલા મનુષ્યને પામવાની ઝંખના રસપ્રદ રીતે વ્યકત થાય છે :

માનવી પાસે હજી પહોંચ્યો નથી,
દોટ ક્યાં મૂકું વળી ઈશ્વર સુધી ? (૧૧૦)

માણસ વેદનાનો દેખાડો ન કરે એવું ભાગ્યે જ બને. કશી હો-હા વિનાની વેદનાની પારદર્શક અભિવ્યક્તિમાં જ સફર દરમિયાન જે પ્રાપ્તિ થઈ છે તેનો પણ સ્વીકાર છે :

કોઈ પીંછું સફરને સંભારે
ક્યાંક એવી ખબર મળે તમને ([illegible])

પડછાયાની વિવિધ મુદ્રા ઝીલતી ગઝલના બે શેર આસ્વાદ્ય છે :

રહ્યો વાસ્તવની સાથે કલ્પનાનો એવો સથવારો
ધરા પરથી કોઈ પક્ષીનો ચાલ્યો જાય પડછાયો.

મકતાના શેરનો પ્રથમ મિસરો ધ્વન્યર્થથી ને ભીતિપ્રેરક દૃશ્યાત્મકતાથી ભર્યોભર્યો છે :

ઘણા પડછાયા ભેગા થાય તો થઈ જાય અંધારું
'અનિલ' એથી જ આ એકાંતમાં સંખાય પડછાયો.

બીજો મિસરો પણ પ્રથમના જેટલો જ પ્રભાવક હોત તો 'અનિલ'ના મહત્ત્વના શેરોમાં એનું અવશ્ય સ્થાન હોત.

'રસ્તો'માં અભિવ્યક્તિના વિવિધ મરોડ સિદ્ધ કરતા કેટલાક મહત્ત્વના શેરો નોંધીએ :

દીઠો નહી ને માત્ર અનુભવ કરી રહ્યો,
સ્નેહીની જેમ પાસથી સરતો હતો પવન(૧૯)

*
આવશે અંધાર પાછો રાત્રિએ,
સૂર્યને તો એમ હું છેકી ગયો.(૧૪)

*
આવે છે શી સુવાસ, મને કંઈ ખબર નથી !
અંતર, તું ખુદ તપાસ, મને કંઈ ખબર નથી !(૧૦૫)

*
શૂન્યતા સિવાય ક્યાં સંઘર્ષ છે બીજો ?
મારા વિના મુજને કશો પડકાર પણ નથી !

*
પગ નીચે ચાંપીને રાખું મારો પડછાયો,
સૂરજ સાથે જ એ છટકે અને થૈ જાય અંધારું ! (૨૮)

ગઝલમાં કે કોઈ પણ કાવ્યપ્રકારમાં અભિવ્યક્તિ અત્યન્ત વાચાળ બને, વાચ્યાર્થથી આગળ જવાનો કોઈ રસ્તો ન બચે ત્યારે કાવ્યરૂપને હાનિ થાય છે, દા.ત. વસંતે(૧૧), 'ખૂશબૂ' ગઝલનો મત્લાનો શેર જોઈએ :

મહેક્યો મોગરો, લહેરાઈ પારિજીતની ખુશબૂ,
તમે એ ફૂલ છો, જેમાં રહી હર જાતની ખુશબૂ.(૮)

'ક્ષણ' ગઝલમાં અકબર-અશોકનો સમય મરી ગયો છે ને નરસિંહ-મીરાંની સર્જક-ક્ષણ જીવેછે એ ભાવ અત્યન્ત સીધી રીતે વથયો છે. અહી 'સમય' મરી ગયો છે ને 'ક્ષણ' જીવે છે એમ કહેવામાં તર્કની ખામી લાગે છે.

રતિલાલ 'અનિલ' તો ગઝલિયતના આગ્રહી છે. ઝીણું જોનારા છે. આધુનિકતાના દુષ્પરિણામરૂપ 'ક્ષરાક્ષર'(૧૫૯) ને 'આ'(૧૬૦) રચનાઓને તેમણે સંગ્રહમાં સ્થાન આપ્યું તેનું જ આશ્ચર્ય છે :

ને બ્રેક પછી બ્રેક, પછી બ્રેક પછી બ્રેક,
હું એક ફરી એક, ફરી એક ફરી એક.(૧૬૦)

ગઝલમાં, સૉનેટમાં કે અન્ય છંદોબદ્ધ રચનાઓમાં 'ય', 'અને', 'તો', 'કે', 'પણ' આદિનો ઉપયોગ ક્યારેક પૂરકો તરીકે થાય છે. 'રસ્તો'માં પણ ક્યાંક ક્યાંક આવા પૂરકો મળી આવે છે.

'રસ્તો'માંથી પસાર થતાં એક વાત સ્પષ્ટ થાય છે કે 'અનિલ' ગઝલ-પરંપરાને સાચવનારા હોવા છતાં એના બંદી નથી રહ્યા. સમયની સાથે સાથે એમની ગઝલના વિષયોમાં ને અભિવ્યક્તિમાં પ્રતીતિપૂર્વકનું પરિવર્તન આવ્યું છે. આજે ગઝલના નામે કોઈ પણ ગતકડું ચાલી જાય છે ત્યારે, 'અનિલે' 'ગઝલિયત' અને 'મિજાજ' જાળવીને (ઉપરના અપવાદો બાદ કરતાં) પૂરી સમજ સાથે ગઝલ સિદ્ધ કરી છે. 'રસ્તો'ની કેટલીક ગઝલો ગઝલસાહિત્યમાં રણકતી રહેશે.

જયદેવ શુક્લ

સામ્પ્રત કળાપ્રવાહો

શિલાઓની શ્વેત-શ્યામ છબિઓનું રસપ્રદ પ્રદર્શન

સાહિત્ય, ચિત્ર, શિલ્પ, ફિલ્મ, છબિકળા આદિમાં આપણને વાસ્તવના વિવિધ રૂપોની લીલા માણવા મળે છે. આપણે સૌ જાણીએ છીએ કે કળાકારો ભિન્ન ભિન્ન રીતે વાસ્તવનું કળામાં રૂપાંતર સિદ્ધ કરતા હોય છે. આ શી રીતે શક્ય બને છે એ પણ આપણા આસ્વાદનો વિષય બને છે.

ચિત્ર, શિલ્પ અને છબિકળા જેવી દૃશ્યકળાઓમાંથી વાસ્તવના રૂપાંતરનો પ્રશ્ન કદાચ છબિકળામાં વધુ જટિલ બને છે. એનું એક કારણ કૅમેરા છે. કૅમેરા તો એની સામે જે કોઈ વ્યક્તિ કે પદાર્થ આવે છે તેને યથાતથ ઝીલે છે. આથી જ છબિકાર માટે છબિ લેવાનું અત્યન્ત અઘરું બની જાય છે, કળાકાર પ્રકાશ, છાયા, દૃષ્ટિકોણ આદિને સહારે પેલા વાસ્તવના નોખા, નરવા રૂપને પ્રગટાવવા મથે છે. આપણે જે દૃશ્ય વારંવાર જોયું હોય તેની છબિ એક ઉત્તમ કળાકાર આપણી સામે રજૂ કરે છે ત્યારે આપણે આશ્ચર્યચકિત બની જોઈ રહીએ છીએ. સાથોસાથ વિચારીએ છીએ કે આ દૃશ્ય આ રીતે સંવેદી શકાય એ તો કલ્પ્યું જ નહોતું ! રઘુ રાય, સ્વ.કિશોર પારેખ, અશ્વિન મહેતા, જ્યોતિ ભટ્ટ જેવા કળાકારોની કૃતિઓ આપણને આવા વિસ્મયનો સાક્ષાત્કાર કરાવી શકે છે.

લાઠી પાસેના કેરિયા ગામમાં જન્મેલા, સી.એન. વિદ્યાલયમાં ચિત્રકળાનો પાંચ વર્ષનો અભ્યાસ કર્યા પછી કળાશિક્ષક માટેનો બે વર્ષનો ડિપ્લોમા કરનાર અરજણ પટેલે પીંછીની સાથે સાથે ૧૯૮૩થી હાથમાં કૅમેરા પણ ઝાલ્યો છે. એને પરિણામે અરજણ પટેલનાં પાંચેક વ્યક્તિગત છબિપ્રદર્શનો થયાં છે તેમ જ તેમણે વૃંદપ્રદર્શનોમાં પણ સ્થાન મેળવ્યું છે. હાલમાં અમદાવાદની દીવાન બલ્લુભાઈ પ્રાથમિક શાળામાં કળાશિક્ષક તરીકે કામ કરતા અરજણ પટેલની છબિઓનું એક પ્રદર્શન આઠમી સપ્ટેબરથી બારમી સપ્ટેમ્બર

'૯૮ દરમિયાન નજર આર્ટ ગેલેરી (આયવરી ટેરેસ, આર.સી.દત્ત રોડ, વડોદરા)માં યોજાઈ ગયું. ઈડર, અંબાજી, આબુ, તારંગાની શિલાઓ, પથ્થરોથી ને કચ્છના લોકજીવનથી અરજણ પટેલ પ્રભાવિત છે. આ શિલાઓએ અનેક કળાકારોને આકર્ષ્યા છે. કવિ-નિબન્ધકાર ભરત નાયકે પણ ઈડર પ્રદેશની શિલાઓની છબિઓનું રમણીય પ્રદર્શન કર્યું હતું તેની સ્મૃતિ આ પ્રદર્શન જોતાં તાજી થઈ.

અરજણ પટેલ એમની તસ્વીરોમાં અવકાશ અને શિલાઓ વચ્ચે સંતુલન કે વિરોધ સાધવા નથી ઇચ્છતા. તેઓ વિવિધ શિલાઓના તેમ જ શિલાઓ/પથ્થરો ભેગાં મળતાં રચાતા આકારો, પાછળથી ફૂટતો પ્રકાશ, એને કારણે શિલાઓનાં બદલાતાં પોત, તેની સ્પર્શક્ષમતા વગેરેને પ્રયોજીને પોતાની ફ્રેમ રચે છે. આ ફ્રેમ માટે જરૂરી ન લાગતો ભાગ ક્યારેક કળાકારે કાળા રંગથી બંધ કર્યો હોવાનું અનુમાની શકાય છે. આ કારણે ક્યાંક થોડી કૃત્રિમતા પણ પ્રવેશી ગઈ છે.

આ પ્રદર્શનની મોટા ભાગની છબિઓમાં પથ્થરો / શિલાઓની પાછળથી અથવા ક્યારેક બાજુમાંથી આવતા પ્રકાશને ખપમાં લઈ કળાકૃતિ સર્જવાનો પુરુષાર્થ જોઈ શકાય છે. ક્યાંક પ્રકાશ શિલાઓની વચ્ચેથી વહેતા પાણી જેવો પણ અનુભવાય છે. તે ઉપરાંત એ છબિમાં સામે પડેલી પહોળી શિલા, લાંબી ડોક વાળીને સૂતેલું કોઈ પ્રાણી હમણાં જ ડોક ઊંચી કરી ઊભું થશે - એવી ભ્રાતિ પણ સર્જે છે. બીજી એક છબિમાં ઝળુંબતી શિલાઓના આકારમાં અત્યન્ત પુષ્ટ સ્તનોનું સાહચર્ય માણી શકાતું હતું. એક તસવીરમાં પથ્થરો વચ્ચેથી સરકતો પ્રકાશ/ અવકાશ પથ્થરો ખસી જતાં એના કાળા વજનથી દબાઈ ઝશે કે શું એવું લાગતું હતું. કામરત દેડકાની જોડી જેવા પથ્થરોની છબિમાં કળાકારે અવકાશનો ઉપયોગ કર્યો છે. અહીં પ્રકાશ પાછળથી નહી, થોડો નીચેથી આવે છે ને પથ્થરની કરકરી સપાટી પર ચોંટી જતા પ્રકાશને ઝીલવામાંય સફળ થયા છે. એક-બે છબિઓમાં અમૂર્ત ચિત્રોની અસર પણ પ્રગટી શકી છે. એક લંબગોળ શિલાની તસવીર જોતાં જાણીતા શિલ્પી નાગજી પટેલની શિલ્પકૃતિનું સ્મરણ થયું.

રંગીન છબિઓમાં કચ્છનું લોકજીવન ડોકાતું હતું. પથ્થરોની શ્વેત-શ્યામ છબિઓને મુકાબલે આ છબિઓ ખાસ પ્રભાવ વિનાની લાગતી હતી. આજકાલ વિવિધ કળાઓમાં લોકજીવનનો અતિરેક થતો હોય એવુંય લાગે છે. ઘરમાંથી નીકળતાં બારીમાંથી બહાર જોતાં સ્ત્રી-પુરુષોની છબિઓમાં ખાસ નવું લાગતું નથી. આ પ્રકારની છબિઓમાં કૃત્રિમતા પણ પ્રવેશી ગઈ છે. કોઈ અદ્ભુત ફ્રેમ કે અત્યન્ત વિલક્ષણ ભાવક્ષણ છબિમાં કંડારાઈ હોય તો જ રસપ્રદ બની શકે. શિલાઓની પાછળ પ્રકાશમાં દેખાતી દહેરીની શ્વેત-શ્યામ છબિ પણ પ્રભાવક નથી બનતી.

આમ છતાંય અરજણ પટેલના કૅમેરાને કળાકારની આંખોનો લાભ મળ્યો છે એની પ્રતીતિ શિલાઓની ઘણી શ્વેત-શ્યામ છબિઓએ કરાવ્યો છે.

મોલિના ખીમાણીનાં ચિત્રો

પ્રિય જયન્તભાઈ,

સામેના સરગવા પર આઠ-દસ લીલી શીંગો ઝૂલી રહી છે. આછાં પીળાં ફૂલોનું મધ ચૂસવા સક્કરખોર આવવા માંડ્યાં છે. એમનો ચમકતો જાંબુડિયો-ભૂરો રંગ ને એમની ઊડાઊડ જોવાની હવે વધુ મઝા પડશે. થોડા દિવસ પૂર્વે આપણી મહેંદીની વાડ પર નાનકો માળો બાંધીને કથ્થઈ-કાળી બુલબુલીએ ગુલાબી ઝાંય ઉપર આછા જાંબલી ટપકાંવાળાં બે ઈંડાં મૂક્યાં હતાં. એ પછી બચ્ચાંના કણ્ઠની કૂણી 'સી...ચી' સાંભળી હતી.., પણ એક સવારે જોયું તો માળો ખાલી. બચ્ચાં સાચવી ન શકાયાં-નો અપરાધભાવ દિવસો સુધી પજવતો રહ્યો.

લગભગ આ દિવસો દરમિયાન જ મોલિના ખીમાણીના, મુંબઈમાં થનારા ચિત્રપ્રદર્શનના પ્રિ-વ્યૂનું નિમન્ત્રણ મળ્યું. નિમન્ત્રણ-પત્ર પર છપાયેલાં ચિત્રોમાં વનસ્પતિ-પરિવારને પ્રાણી-પક્ષીઓનું આલેખન જોઈ પ્રદર્શન માટેની ઉત્સુકતા જાગી.

જયન્તભાઈ, મોલિના ખીમાણીનું આ બીજું વ્યક્તિગત પ્રદર્શન હતું. ત્રીજી નવેમ્બર અઠ્ઠાણુંની સાંજે સાડા-ચારની આસપાસ નજર આર્ટ ગેલેરી (આર.સી.દત્ત રોડ, વડોદરા) પર પહોંચ્યો. આપણે એક વાર નજર ગેલેરીમાં સાથે ગયા હતા, યાદ છે ? હું પહોંચ્યો ત્યારે લીમ્બુ-પીળા રંગનું શર્ટ પહેરી કળાકાર મોલિના ખીમાણી બેઠાં હતાં. એક-બે ચિત્ર રસિક યુવતીઓ ઊભી ઊભી પુસ્તકો ને કૅટલૉગો જોઈ રહી હતી. ઉકળાટ અસહ્ય હતો એટલે સૌ પ્રથમ તો પંખાની હવા સાથે ઠંડી કોકાકોલા પીધી ને પછી પ્રદર્શન જોવાનો આરમ્ભ કર્યો. મોલિનાએ ફટોફટ લાઈટ્સ ઑન કરી અને હું નવા જ વિશ્વમાં પહોંચી ગયો. મમ્મટાચાર્યે કહ્યું છે તેમ : સદ્યઃ પરનિર્વૃત્તિ...

નાનાં અને મધ્યમ કદનાં સાંઠેક ચિત્રો દોઢેક કલાક દરમિયાન બે-ત્રણ વાર ફરી ફરી જોયાં. જે વૃક્ષો, વેલીઓ, છોડ-કહો કે વનસ્પતિપરિવાર અને એને આધારે જીવતાં પ્રાણી-પક્ષીઓ આપણે જોયાં છે એને યથાતથ આલેખવાને બદલે એ સર્વનાં રૂપો ચિત્તમાં જે રીતે સર્જાયા છે તેને રંગરેખામાં મૂકવાનો મોલિનાનો પ્રયત્ન માણી શકાયો.

કળાકારે ક્યાંક ક્યાંક વાસ્તવ અને કપોળકલ્પિતની સહોપસ્થિતિ સર્જી છે. અને એને પરિણામે કેટલાંક ચિત્રોમાં અતિવાસ્તવનો સ્પર્શ પણ જોવા મળ્યો.

નિમન્ત્રણપત્ર પર છપાયેલાં ચિત્રો, લેખને મથાળે મુદ્રિત ચિત્ર તથા કેટલાંક કાળા માઉન્ટવાળાં ચિત્રો મોલિનાની કળાકાર તરીકેની ઓળખ આપતાં હતાં.

તમે તો જાણો જ છો કે ચિત્રશાળામાં શિક્ષણ ન પામેલા કળાકારો શિક્ષણના જડ નિયમોના બન્ધનથી મુક્ત રહી ચિત્રો કરી શકે છે અને એના લાભ-ગેરલાભ બંને એમને મળે છે. આવા કળાકારોનાં ચિત્રોમાં નોખો સ્વાદ ભળેલો હોય છે. મોલિના ખીમાણી પણ આવાં જ સ્વ-શિક્ષિત કળાકાર છે.

ચિત્ર વિશે લખવું, બોલવું ખૂબ અઘરું છે. ચિત્ર સામે ઊભા રહી ચિત્રને આસ્વાદી

શકાય એ બધું શબ્દમાં વ્યક્ત થઈ શકતુ નથી. એક-બે ચિત્રો વિશે પ્રયત્ન કરી જોઉં : ક્રીમ માઉન્ટ પર ઘેરા સ્લેટિયા-ભૂરા રંગની ફ્રેમ, ઉપર આછા લીલા-પિસ્તા રંગની ફ્રેમ, તેની ઉપર સોનેરી-પીળાની નાની ફ્રેમ ને તેમા એકબીજાના શરીરમાંથી સર્જાયા હોય એવાં પંખી (એને બતક ન કહી શકાય, મરઘી ન કહીં શકાય કે...) સાથે ભૂરી, ઘેરા બદામી રંગની માછલીઓ છે. પેસ્ટલ, જળરંગો ને ફોટોગ્રાફિક શાહીના ઉપયોગથી ચિત્રનુ પોત નોખા વાતાવરણને સર્જી આપતું હતું. ચિત્રની ગતિ અન્દરથી બહારની છે કે બહારથી અન્દરની છે કે નીચેથી ઉપરની છે એવુ કળાકારે સ્પષ્ટ થવા દીધું નથી. ક્રીમ માઉન્ટ પર અત્યન્ત આછા દેખાતા વૃક્ષ-વેલીના છેડા ઘેરા બની બધી ફ્રેમોમાંથી પસાર થઈ વિસ્તરે છે. તો, કોઈ પ્રાણી-પક્ષી એક ફ્રેમમાંથી બીજીમાં ગતિ કરે છે. આ બધું સહજ અને રસપ્રદ રીતે આલેખાયું છે. અન્દર-બહારની આ આવન-જાવનની શક્યતામાં મને રસ પડ્યો. આ ચિત્રની નીચે મૂકેલા ચિત્રમાં પણ વિવિધ ફ્રેમોનો વિનિયોગ છે; પણ ત્યાં આલેખન ટોપ-એન્ગલથી થયું હોવાનું અનુભવ્યું.

નિમન્ત્રણપત્ર પર ફલેશ.કટમાં છપાયેલું મૂળ મોટું ચિત્ર જોતાં બાળસહજ અભિવ્યક્તિ પામી શકાઈ. સાદું અને થોડું અલંકરણાત્મક આલેખન પેલી બાળસહજતાને પોષક બનતું હતું. અહીં પણ ચિત્રની ફ્રેમની બહાર રહેલા થડના નીચેના ભાગમાંથી વિકસતું વૃક્ષ નિરૂપાયું છે. બીજા એક વૃક્ષની ડાળ ડાબી બાજુની ફ્રેમમાં પ્રવેશી છે. અહી સોનેરી પીળા, બદામી, લીલા, પીળા, જાંબલી, ભૂરા ને સફેદનો ઉપયોગ ધ્યાન ખેચતો હતો. ક્યાંક ડાળીનું ડાળીપણું ઓગળીને પક્ષીની ચાંચ બની જતું અનુભવાતું હતું.

જયન્તભાઈ, મોલિનાએ કેટલાંક લઘુચિત્રો ફોટોગ્રાફિક કાગળ ઉપર ફોટોગ્રાફિક શાહીથી કર્યા છે. એ પણ ભાવકને એના તરફ ખેંચતા હતાં. લાલ પાર્શ્વભૂ (તમે પૂછશો 'કયો લાલ ?' સાચું કહું તો એ લાલની આ ક્ષણે આંગળી મૂકીને ઓળખ આપી નહિ શકું) પર સોનેરી પીળાથી થયેલું રેખાંકન ને કાળી પાર્શ્વભૂ પર રૂપેરી રેખાથી થયેલું આલેખન બંને આસ્વાદ્ય હતાં.

પ્રદર્શન જોયા પછી કોઈ કહી શકે કે આ ચિત્રો રસપ્રદ છે. એક ચિત્ર નહિ; સમગ્ર પ્રદર્શનમાંથી વનપ્રદેશની વિશિષ્ટ અનુભૂતિ થાય છે. અહી ગોઠવેલું કશું નથી; આ ચિત્રોમાં સહજ રીતે ખૂલતું વિશ્વ આસ્વાદવા મળે છે.

મને એક ચિત્ર બહુ ન ગમ્યું. એક પંખીની હત્યા નિરૂપાઈ છે. બીજાં પંખીઓ ત્યાં એકત્ર થયાં છે. આ ચિત્ર સીધું સમીકરણ બની જતું હતું. નિરૂપણની પણ ખાસ વિશેષતા પ્રગટતી ન લાગી.

મોલિના ખીમાણીના આન્તર વિશ્વમાં વૃક્ષો, પુષ્પો, પ્રાણીઓ ને પક્ષીઓ સતત ધબકતાં રહ્યાં છે એની પ્રતીતિ આ પ્રદર્શનમાં થઈ.

જયન્તભાઈ, મુંબઈમાં પ્રદર્શન જોયા પછી તમારો પ્રતિભાવ જણાવજો. એક વાત તો લખવાની જ ભૂલી ગયો. મોલિના, આપણા યુવાન ચિત્રકાર-મિત્ર યુનુસ ખીમાણીનાં પત્ની છે.

મુંબઈનું સાહિત્ય-કળાજગત કેમ છે ?

અને છેલ્લે

એતદ્‌ના જાન્યુઆરી, ૧૯૯૮ના અંકમાં દેશવિદેશના પ્રખ્યાત ચિંતક ડૉ. મનુ કોઠારીએ જ્હોન સ્ટાઇનબૅકની નવલકથા 'ધ ગ્રેપ્સ ઑફ રૉથ'ને નિમિત્તે આધુનિક સંસ્કૃતિ સામે કેટલાક મૂળભૂત પ્રશ્નો ઊભા કર્યા છે. 'નવનીતસમર્પણ'ના નિયમિત વાચકો મનુ કોઠારીના નામથી સારી રીતે પરિચિત છે; તેમણે વૈદકીય વ્યવસાયના તત્ત્વજ્ઞાનને એક ઊંચી પાટી પર મૂકી આપીને અત્યાર સુધી આ ક્ષેત્રે સામાન્ય રીતે ન જોવા મળતો અભિગમ દાખવ્યો છે. માની લઈએ કે તેમની નજરે સાહિત્યચિંતનમાં ચાલી રહેલા આધુનિકતાવાદ-અનુઆધુનિકતાવાદ, સંરચનાવાદ-અનુસંરચનાવાદની ચર્ચાઓ નથી અથડાઈ. પણ જેઓ આ ઊહાપોહથી પરિચિત છે તેમને ખ્યાલ આવ્યા વિના નહીં રહે કે તેમની વિચારણાના કેટલાક અંશો અનુઆધુનિકતા સાથે સંબંધ ધરાવે છે. સાથે સાથે એ પણ જોઈ શકાશે કે તેમણે આ જગવિખ્યાત અમેરિકન નવલકથાને 'હ્રસ્વ' કરીને વાંચી છે. બીજા શબ્દોમાં, આ નવલકથાની ઉત્કૃષ્ટતાના પાયામાં રહેલી ઘણી બધી લાક્ષણિકતાઓમાંથી કેટલીકને, પોતાની વિચારણાઓને સુસંગત પ્રયોજન માટે અહીં તારવી લીધી છે. સ્ટાઇનબૅકની આ નવલકથા પ્રતિબદ્ધતા અને કળાત્મકતાનો સમન્વય કેવી રીતે કરી શકાય તેનો ઉત્તમ નમૂનો છે, એટલે જેઓ ખાસ તો પ્રતિબદ્ધ અને અકળાત્મક સાહિત્યના સર્જનમાં રચ્યાપચ્યા રહે છે તેમને આ કૃતિ વાંચવી જ રહી. આ ઉપરાંત શુદ્ધ નવલકથાના જે હિમાયતીઓ કદાચ આશ્ચર્યચકિત થઈ જાય એટલી બધી હદે આ કૃતિનો પ્રભાવ અમેરિકન સમાજ સંસ્કૃતિ ઉપર પડ્યો હતો. પણ આ પ્રભાવાત્મકતાનું કયું કારણ? નિઃશંક, સ્ટાઇનબૅકની સર્જનાત્મકતા. અત્યારે આ સ્થળે એની તપાસ આદરવી નથી, એ થોડા સમય માટે મુલતવી રાખીએ.જે કેટલાક પ્રશ્નો મનુ કોઠારીએ છેડ્યા છે એમાંથી એકબેને અહીં થોડી ઘણી માત્રામાં ચર્ચીએ છે.

ઘણા બધા ચિંતકોએ આધુનિકતા સામે મોરચો માંડ્યો છે. કેટલાક એમ પણ માને છે કે આધુનિકતા વિશે બંધાયેલા ખ્યાલો ધીમે ધીમે લુપ્ત થઈ રહ્યા છે. આધુનિક-અનુઆધુનિક ટેકનોલોજી, પ્રસાર માધ્યમો, ભૌતિકતાવાદનો અતિરેક- આ બધાં સાથે "કળા-સાહિત્યજગતની આધુનિકતાને સાંકળીને કશીક ભૂલ તો નથી કરતા ને ! નહેરૂકાળમાં કહેવાતું હતું કે ભારતમાં ગાડું અને અણુવિદ્યુતમથક - બંનેની સહોપસ્થિતિ છે અને

આજેય ક્યાં નથી ? પરંતુ હવે એથી ય આગળ નીકળી ગયા છીએ. મનુ કોઠારી જે ઉપકરણોની યાદી આપે છે તે બેપાંચ વર્ષમાં વાસી નહી થઈ જાય ? અવનવા આવિષ્કારોને શક્ય બનાવતી ટેકનોલોજી ક્યારેય આપણને 'સ્થિતિ'માં રાખશે નહીં; કશુંય સમજવાને, એના લાભાલાભ ચકાસવાને નિરાંત આપશે'નહી, અને આપણે બધા અફીણથીયે વધારે ખતરનાક એવા મનોરંજક વ્યસનોમાં માથાબોળ રહીને, ફાસ્ટ ફૂડની પાછળ ઘેલાં કાઢીને જીવનના શેષ પર્વોને જેમતેમ કરીને 'પતાવી ' નાખીશું.

આ સતત, અત્યત વેગીલા પરિવર્તનો સવારની ઘટનાઓને સાંજે વાસી કરી નાખે છે. કંઈક સામ્ય આધુનિક કળાપ્રવાહો શાથે જોઈ શકાય; ૧૯મી સદીના ઉત્તરાર્ધથી માંડીને વીસમી સદીના પૂર્વાર્ધ સુધીના કળાઆંદોલનો પણ દીર્ઘજીવી નીવડ્યાં ન હતાં. જાણે કોઈ પણ ઘટના અંકુરિત થાય, વિકસે, પરિપક્વ બને અને એનું રૂપાંતરણ કોઈ નવી ઘટનામાં જોવા મળે - આ બધાં માટે સમય નથી. પરંતુ હવે સમય આવી પહોંચ્યો છે પોરો ખાવાનો અને નવેસરથી આ બધાંને તપાસવાનો.

અત્યારે સાહિત્યક્ષેત્રે, કળાક્ષેત્રે કે ચિંતનક્ષેત્રે પરંપરા તરફ, પોતાનાં મૂળિયાં તરફ જવાની વાતો જોરશોરથી ચાલે છે; સ્વકીયતાની મુદ્રાવિહોણું કશું ય ન ખપે એવી ઝુંબેશ ચલાવનારાઓએ આ સ્વકીયતાનો અર્થ પણ પોતાને ગળે ઊતર્યો એટલો, પોતે પચાવી શકે એટલો જ કર્યો. પણ બીજી બાજુ જે સમાજસંસ્કૃતિમાં આપણે જીવીએ છીએ તે સમાજમાં આવું કશુ ય જોવા મળે છે ખરું ? આગલી પેઢી સાથે આપણી પેઢીને મૂકી જુઓ. આગલી પેઢી અંગ્રેજોએ જે લાદ્યું હતું તેની સામે મસમોટો મોરચો માંડીને બેઠી હતી. આ મોરચાના ભાગરૂપે જ કાંટાવાળાએ'દેશી કારીગરીને ઉત્તેજન' ગ્રંથ લખીને અનુગામી ગાંધીજી માટે એક સમર્થ ભૂમિકા રચી હતી. જાણીતા બંગાળી નવલકથાકાર રોમેશચંદ્ર દત્તે ત્યાર પછી 'ધ ઇકનોમિક હિસ્ટરી ઑફ ઇંડિયા' નામનો શકવર્તી ગ્રંથ લખ્યો, તેનો સંક્ષિપ્ત અનુવાદ ગુજરાતી ભાષામાં થયો, પાછળથી ઇંડિયન કાઉન્સિલ ઑફ હિસ્ટોરિકલ રિસર્ચ સેંટરે આ ગ્રંથનો સંપૂર્ણ અનુવાદ કરાવ્યો.પણ એ અનુવાદ પ્રગટ કરવા માટે એ સંસ્થા પાસે પૈસા નથી. આવા ગ્રંથો અંબાલાલ સાકરલાલ દેસાઈએ તો વાંચ્યા જ હોય; તેમણે ૧૯૦૦માં એ સમગ્ર વિચારણાના અનુસંધાનમાં 'શાંતિદાસ' નામની વાર્તા લખી - જો કે તેમણે 'આ સાહિત્યકૃતિ છે' એવી કશી બડાશ મારી ન હતી; અર્થવિચારણાના એક પ્રકરણ તરીકે જ તેને ઓળખાવી હતી. એ રચનામાં ફરીફરીને દેશી કારીગરીનો મહિમા ગાઈવગાડીને કરવામાં આવ્યો છે. આની સાથે સંકળાયેલા પ્રશ્નો સ્થળાંતર, બેકારીના પ્રશ્નો તો ત્યારે ય હતા અને આજે પણ છે. એટલે 'શાંતિદાસ'માં વર્ણવાયેલી પરિસ્થિતિ અત્યારે નથી એમ તો કોણ કહી શકે.

અંગ્રેજોને હાંકી કાઢવાના ભાગરૂપે હિંદવાસીઓએ પરદેશી માલનો બહિષ્કાર કર્યો હતો. આજે ય એ ઘટના ક્યારે ક્યારેક નાટક રૂપે ભજવાય છે ખરી- નિષ્ઠા અને પ્રામાણિકતા વિના. 'દેશી'ની વાતો કરનારા ખાદી કે સુતરાઉ કાપડ પહેરતા નથી. પોતાનાં સંતાનોને અંગ્રેજી માધ્યમની શાળામાં મોકલીને 'દેશી'ને ઉત્તેજન આપવામાં આવે છે. સ્થૂળ દૃષ્ટિએ

જોવા જઈએ તો ખાનપાન, રહેણીકરણી, વસ્ત્રાભૂષણો વગેરેમાં અને સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિએ પ્રચારનાં માધ્યમોમાં પશ્ચિમી પ્રભાવ અનેકગણી માત્રામાં છે. પણ પશ્ચિમમાં જે કંઈ ઉત્કૃષ્ટ ભૂમિકાએ ચાલી રહ્યું છે તેનો કોઈ પ્રભાવ કહેવાતા 'સંસ્કારી' વર્ગ ઉપર પણ જો ન પડતો હોય તો સામાન્ય પ્રજાની વાત કરવાની જ ન હોય !

મૂળ પ્રશ્ન એટલો કે આપણે આધુનિકતાને કેટલી હદે ફગાવીને પરંપરાને, પરંપરાગત જીવનરીતિઓને અનુસરી શકીએ છીએ ? આધુનિકતાને મસમોટી દુર્ઘના ગણાવતાં પહેલા એના દ્વારા સાંપડેલી સિદ્ધિઓને વિસારે પાડવાની જરૂર ખરી ? જે સ્ટાઇનબૅક પોતાની રચનામાં ટેક્નોલોજીને ભાંડે છે તે પોતે આધુનિકતાની નીપજ હતા. આધુનિકતાની વિસ્મૃતિ કરવાથી સમસ્યાઓ ઊકલી જવાની હોત તો એનાથી રૂડું શું હોઈ શકે - પણ વિસ્મૃતિ એ શાપ છે, પછી એ વિસ્મૃતિ પરંપરાની હોય કે આધુનિકતાની હોય. એ શાપ કેટલો આકરો છે એ જાણવા માટે તો શકુંતલાને પૂછવું પડે. એવી જ રીતે વિજ્ઞાન-ટેક્નોલૉજીમાં આધુનિકતાને વિસારે પાડીને સંપૂર્ણપણે પરંપરાગત માર્ગો અખત્યાર કરવા કે વિજ્ઞાનની મદદ લઈને પરંપરાને વિશુદ્ધ કરવી- સમૃદ્ધ કરવી એ પ્રશ્ન આપણી સામે છે. કાળચક્રને સંપૂર્ણપણે આપણે જૂની સ્થિતિમાં મૂકી શકવાના તો નથી પણ જીવનને ટકાવવા, સંવર્ધવા અમુક હદ સુધી પારોઠનાં પગલાં ભરવા પડે તો એ વિના બીજો કોઈ ઉપાય નથી. આ માટેની સૂઝ અને દૂરંદેશિતા બધાં ક્ષેત્રોના માણસોએ બતાવવી રહી.

- શિરીષ પંચાલ

૨૯-૧-૯૮

ક્ષમાપના

છેલ્લા કેટલાક સમયથી અમે એતદ્ નિયમિત રીતે પ્રગટ કરી શક્યા નથી, એને કારણે એતદ્ના ચાહકોને વિનાકારણે અગવડમાં મુકાવું પડ્યું છે એ બદલ અમે દિલગીર છીએ. આ અંકને અમારે નાછૂટકે જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બરના સંયુક્ત અંક તરીકે પ્રગટ કરવો પડ્યો છે. એતદ્ ૧૯૯૯ના જાન્યુઆરીના અંકથી દર બે મહિને પ્રગટ થશે, હવે પછીનો અંક ફેબ્રુઆરીના અંતે પ્રગટ કરીશું અને પછી દર બે મહિને એ જ રીતે અંક પ્રગટ થતા રહેશે. નવા અંકમાં નીતિન મહેતા, જયદેવ શુક્લ, રાજેશ પંડ્યા, દિલીપ ઝવેરીની રચનાઓ ઉપરાંત ભારતીય નાટક વિશે સતીશ વ્યાસનો લેખ તથા કેટલીક સમીક્ષાઓ પ્રગટ થશે.

અમે એતદ્ના સંપાદન અને વહીવટને વ્યવસ્થિત કરવા માગીએ છીએ, એ માટે અમારા બનતા બધા પ્રયત્નો કરીશું પણ સાથે સાથે જો ચાહકોનો સહકાર મળી રહે તો ઘણી બધી સુગમતા રહેશે. કેટલાકને લવાજમના ઉઘરાણીપત્રો મળ્યા હશે અને બીજાઓને મળશે. અત્યાર સુધી અમે બધાને નિયમિત રીતે એતદ્ના અંક મોકલતા રહ્યા છીએ, એટલી જ નિયમિતતાથી ચાહકો જો અમને લવાજમ, પાછલાં વર્ષોના ચઢેલાં લવાજમની સાથે, મોકલી આપે તો અમને ખૂબ જ મદદ થશે. કાગળ, ટપાલ, વહીવટ : આ બધાંનો ખર્ચ હવે પહેલાં કરતાં ઘણો વધારે આવવા માંડ્યો છે; આમ છતાં ૧૯૯૯ના વર્ષમાં અમે લવાજમમાં કશો વધારો કરતા નથી. અમે એતદ્ને ઘણી બધી રીતે વિસ્તારવા માગીએ છીએ, એની સાથે સાથે ક્ષિતિજ ટ્રસ્ટની પ્રવૃત્તિઓને પણ વિસ્તારવા માગીએ છીએ. એ માટે બધા મિત્રોનો સહકાર અમને મળી જ રહેશે એવી આશા રાખીએ છીએ. એતદ્ના ચાહકવર્ગને વિસ્તારવામાં મિત્રો અમને મદદ કરશે એમ માની જ લઈએ છીએ.

જાહેર વિનંતી

ઈન્ડીઆ ફાઉન્ડેશન ફૉર ધ આર્ટ્સ (આઈએફએ) એ એક સ્વાયત્ત, રાષ્ટ્રવ્યાપી સંસ્થા છે, તે સર્જકતા, સંયુક્ત ધોરણે હાથ ધરાયેલા સંશોધનકાર્યક્રમો અને વિવેચનાત્મક ચિંતનને પોષણ આપવા ઇચ્છે છે. આઈએફએ પોતાના કળાસંશોધન અને દસ્તાવેજીકરણ કાર્યક્રમ હેઠળ વિવિધ પ્રકારનાં કળાક્ષેત્રે સંશોધન, ઐતિહાસિક મહત્ત્વ ધરાવતી સામગ્રીનાં દસ્તાવેજીકરણ તથા કળાત્મક નિર્માણ અને પ્રકાશન માટે આર્થિક સહાય આપે છે. વિવિધ પ્રકારનાં કળાસ્વરૂપો, દેશમાં જોવા મળતી કળાનિર્મિતિઓ વિશે વિવેચનાત્મક વિચારવિમર્શ કરતી પ્રવૃત્તિઓ તથા કળાજગતના વ્યાવહારિક પ્રશ્નોને આવરી લેતી પ્રવૃત્તિઓને પણ સહાય કરે છે.

આઈએફએએ તાજેતરમાં જ કળાસંશોધન અને દસ્તાવેજીકરણના કાર્યક્રમ હેઠળ આર્થિક સહાય માટે દરખાસ્તો મંગાવતી વિનંતી જાહેરમાં કરી છે,એમાં અરજી માટેની જરૂરી વિગતોનો નિર્દેશ કર્યો છે.

આઈએફએના આ પ્રસ્તાવ માટેના વિનંતીપત્ર (અંગ્રેજીમાં તથા બીજી કેટલીક ભારતીય ભાષાઓમાં) આ સરનામે લખવાથી મળી રહેશે :

ધ એક્ઝીક્યુટીવ ડાયરેક્ટર
ઈન્ડીયા ફાઉન્ડેશન ફૉર ધ આર્ટ્સ
તરંગિણી, ૧૨-મો ક્રોસ
રાજમહેલવિલાસ એક્સટેન્શન
બેંગ્લોર ૫૬૦ ૦૮૦
ટેલી/ફેક્સ : ૦૮૦-૩૩૧૦૫૮૩/૩૩૧૦૫૮૩
e.mail: ifabang@ blr. vsnl.net.in

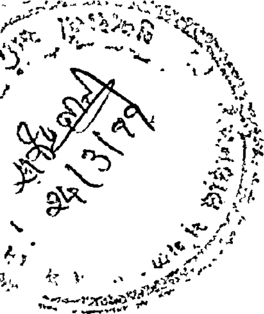
The Executive Director
India Foundation For the Arts
Tharangini, 12th Cross
Raj Mahal Vilas Extension
Banglore - 560 080
Tel/Fax : 080-331-0583/3310584
e.mail;ifabang@ blr. vsnl. net. in

પૂરી વિગતો સાથેનાં અરજીપત્રક સ્વીકારવાની છેલ્લી તારીખ ૩૦મી એપ્રિલ, ૧૯૯૯ છે.

અનુક્રમ

એતદ્ વર્ષ ૧૯ : અંક ૩-૪, જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બર, ૧૯૯૮

પ્રકાશન તારીખ : ૧૫-૨-૧૯૯૯



Dalp

એતદ્

વર્ષ ૧૯ : અંક ૩-૪ જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બર, ૧૯૯૮

સંપાદન
શિરીષ પંચાલ   જયંત પારેખ   રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર
સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી
એતદ્ ૧૩૭-૮
વર્ષ ૧૯ : અંક ૩-૪, જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બર, ૧૯૯૮

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૫૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ
૨૪, બી/૬ ખીરાનગર, એસ.વી.રોડ, સાન્તાક્રુઝ,
મુંબઈ-૪૦૦ ૦૫૪

જયંત પારેખ
માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો, ચેમ્બૂર,
મુંબઈ-૪૦૦ ૦૭૧

યુયુત્સુ પંચાલ
૨૩૩, રાજલક્ષ્મી, જૂના પાદરા રોડ,
વડોદરા-૩૯૦ ૦૦૭

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલને નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો
પત્રવ્યવહાર યુયુત્સુ પંચાલને સરનામે કરવો

લેસર અક્ષરાંકન
યુયુત્સુ પંચાલ, વડોદરા. ફોન : ૩૨૬૬૪૭

મુદ્રણસ્થાન
ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧

નીતિન મહેતા

બે કાવ્ય

એક

ક્યાં જાઉં ?
આ સમુદ્રની દીવાલને ઓળંગું ?
પહાડ પાછળ નદીમાં ડૂબેલા
આકાશને આંબું ?
હું અસ્થિર છું કે પૃથ્વી ?
સમય હવે ચારપાંચ ઉછળેલા
પાંચીકા માત્ર ?
હવા એ પાનખરની સાંજ ?
સુક્કા મોઢામાં
ગોળગોળ ફરતા કેટલાક
શબ્દોનું શું કરું ?

બે

આછા અંધારામાં
બારી પાસેની તૂટેલા હાથાવાળી
ખુરશીમાં
શબ્દોની પાછળ બેસી
દૂર ચંદ્રને ઢાંકી દેતા
વાદળને જોઉં

સામેના ગ્લાસની આજુબાજુ
વળગેલાં પાણીનાં ટીપાઓમાંથી
ટીપોય પર
સરતા
ઇતિહાસને ટેરવા પર ઝીલી
ફૂંક મારું
વાદળુ હઠે
ઓરડામા ચાંદની
ખુરશીના હાથામાં
એક કૂપળ.

રમણીક સોમેશ્વર

એક રચના

કરવટ બદલો રે કક્કાજી
કરવટ બદલો.
આમ બધું જકડાઈ ગયું તે છોડો
તડાક તોડો
જોડો રે પાખાળો ઘોડો જોડો
દોડો...
તડ તડ તડ તડ તોડો
આ પગે વીંટળાયેલું
કાચા દોરાનુ અણદીઠ ફીડલું.
ફોડો
રે ઘર ફોડો
ઢોળો
ઢોળો રે આ ગંધાતું જળ ઢોળો.
કરવટ બદલી
આળસ મરડી
કરડી કરડી
ભાષા ભરડી
બદલો આખો ડોળો
કરવ બદલો રે કક્કાજી
કરવટ બદલો.

૨

રાજેશ પંડ્યા

એક કાવ્ય

ચારેકોર હવામાં
અજગરના ભરડે થતા અવાજ
અંધકારમાં વમળો રચે
કાંકરી પછી કાંકરી ફેંકાય
સોંસરી ડબ ડબ્બ ડૂબે થોડી
થોડી તરે
વમળ ફેલાતાં જાય
કાંઠા તોડી
આંખની લગોલગ આવી અટકે
બધું આકાર ગુમાવી.
ઝાડ હવે ઝાડ નહિ
હવામાં સાવરણી ફરવાનો
અવાજ કેવળ.
પંખી ઊડે તો પંખી નહિ
હવામાં પડતી તિરાડ માત્ર.
આકાશ આકાશ નહિ
કાળી મોટી છત્રી ખૂલેલી
કે ઢાંકણું ચસોચસ બંધ
નીચે ને અંદર
ઢબૂરાયેલું ધૂંધવાતું સકળ
અજગરની મોફાડમાં
લપકારતી જીભે
આઘુંપાછું ઠેલાતું જાય વિશ્વ
આખી રાત.



જયદેવ શુક્લ

ટેરવાં ફરતાં રહે છે...

(ચિ. જનાન્તિક માટે)

અષાઢી સાંજ
વાદળો ઘેરાતાં જાય છે
તળાવકિનારો સૂમસામ શ્યામ.
તળાવના અરીસા પર
વરસાદ હમણાં જ તૂટી પડશે.
તાજું લીલું ઘાસ
માથે આકાશ લઈ
મલકે છે.
કૂણા ઘાસમાં
ટેરવાં ફરતાં રહે છે.
ફરતાં રહે છે...
ઘાસની પીમળ સાથે
ઘેનાળો અવાજ પડઘાય છે :
'પપ્પા, મને... ઊં...ઘ... તમે... હા...થ... ફે...રવ...'
હાથ સીસમનો બની અટકે છે.
વરસાદ તૂટી પડે છે.

રામચન્દ્ર પટેલ

નારી રૂપાંતર નારિયેળી

ખરરર
ખર
ખર્યો,
સરી આવીને પડ્યો
ગુફા-ઘર આંગણે ઓચિંતો વાદળકાગળ...
અહીંતહીં ક્યાંક
દિશાદિશાઓ કરી એક
છેક
ભોંયતળિયેથી ઉપર નભતક
ફરતા કોઈ ટપાલીએ
કે
ખરી-ચાંચ, પંખીપાંખ, વૃક્ષ કે ફૂલ સુગંધનો રેલો...
ત્યાં ઝબ જાગી તપમાંથી એ પહાડીકન્યા.
કેટકેટલાય દિવસો પછી પોતાનો પ્રાણ, યક્ષ-નળ-શિવ કે બંસીધરનો સંદેશ
હશે જાણીને ઊઠી
એટલામાં
અડખે પડખે
બાવાં
ખેપટ, સેપટ ધૂવાંધૂળ ઉધેઈ રાફડા
જટાજૂટ કરોળિયાનાં જાળાં
કાળાંકાળાં પડ અંધારાનાં તૂટ્યાં

દોડી
લઘરવઘર પહેરવેશ,
અટકી ના લવલેશ.
લેવા જતાં પત્તર-છત્તર, સોનાનું પતરાળું !
હાથહાથમાંથી ખરી પડ્યાં ઉંબર પર એકસામટાં કંકણ-બલોયાં,
ઘણા માસમાસ
કદાચ લખચોરાશી વરસો બાદ દેહ પર બેઠેલું રણ ભાગ્યું...
ઠર્યો અગ્નિ,
ઊભી થઈ ટટ્ટાર.
અવળોસવળો કાગળ ઝાલ્યો
થયા હાડહાડમાં દીવા
નાડીનાડીમાં દોડ્યાં અજવાળાં...
બસ
ઉઘાડું મૂકી બારણું
ખાટ-પલંગ-પારણું,
ઝૂલતો હિંડોળો...
અને પાળીને ખોળો
પથ્થર પથ્થર, પાણ ઠેકતી
જેમ ઊતરે કોઈ જળપરી !
ભરે ડગ
પગલે પગલે ઝરે કંકુ
ટેરવામાંથી ટપકે સિંદૂર
માથે નાચે વાયુ
પગપીંડીઓમાંથી પ્રકટે પરોઢ.
વાદળકાગળમાં
નક્ષત્ર નક્ષત્ર નિહારિકાઓનું ઝબકારા મારે તેજ...
ઝાકળ ઝાકળ
મોતી દાણા, રાઈ અક્ષર અક્ષર
શબ્દ
લીટી લીટી, અનંત રેખાઓથી બદ્ધ
જાણે મધ્યરાત્રિએ
ઊડતાં જતાં હંસહંસીઓની એકાવળ હાર...
અભણ બિચારી અરણ્યબાળા
ખબર પડે ના

સીધો
કે
ઊંધો
આડો-ઊભો
પકડી કાગળ, વાદળનો
હરખ હરખ વંચાવા દોડી આગળ...
મળ્યાં સામે
કીડી, કિટોડા, કંસારી-કાચંડા, તમરાં-તીડ,
શેળા-શાહૂડી, સાપનોળિયા, વીંછી, મચ્છર-માખોની જબરી ભીડ.
કોને વંચાવું, ના વંચાવું
કોઈએ કહ્યું ના લાવો વાંચું
પડી શોભિલી
પાછી ચાલી
વેંત છેટે આવી ઊભાં હતાં તરુ તરુ, છોડ છોડ, ઘાસવેલા
લૂમેઝૂમે કેળાં
ધર્યો કાગળ તો...,
કોઈએ ન માથું નમાવ્યું કે જમાવ્યું જોડે
મોડે મોડે
પીપળાએ પર્ણપર્ણ પકડાવ્યાં,
આંબે આપી કેરી,
રાયણોએ ધર્યાં રાયણાં
ઊમરાએ દીધાં ઊમરાં તો બોરડીઓએ નાખ્યાં લખલૂંટ બોરાં.
આમ
જામફળ-સીતાફળ
પણ કાગળ ?
એ તો બ્હાવરી જઈને ઊભી ઝરણ ઝરણ નવાણકાંઠે.
જળ પીધું
ન્હાઈ-ધોઈને સ્વચ્છ સ્વચ્છ બની ગઈ જળકન્યા.
કંઠે ધરી શંખમાળા
ઘૂંટણે ઘૂંટણે રણકાવ્યા અકીકમણકા, છીપલીઓનાં ઝાંઝર
કમરે કમળકંદોરો.
પૂછ્યું તો...,
કત્સ્ય, કરચલાં, મત્સ્યમંડૂક થયાં સહુ ચૂપ,
ઢીલીઢપ

એનાં ઠરી ગયાં આઠે અંગ
પહોંચી પછી પંખીઓની પાસે,
રંગરંગનાં પીછ
ભૂતલ સજલ રૂડું રળિયામણુ
ગીધ, સમડી, બાજ શકરા, કુંજ ઊડે...
બોલે કોયલ, કાગ, કાબર, કલકલિયા, કોશી
ટહૂકે તેતર, સારસ, દૈયડ, મોર
બુલબુલ-બપૈયા,
વૈયાં
સઘળાંને પૂછ્યું-ગાછ્યું...
રહ્યાં અનુત્તર
ન્હોર વડે આથડે-બાથડે
તોયે
પોતપોતાનામાં એકરાગ સૌ તરબતર...
અડધાં-પડધાં વાયક લીધાં-પીધાં
કોઈએ ફૂંકી ઘૂક,
દીધી ચીસ ચીબરીએ,
દોડી...
જઈને ઊભી'રહી અઘોર, અવાવર જંગલમાં -
દેખ્યું તો
સિંહ સાથે સિંહણ બેઠી,
હાથી જોડે ફરે હાથણી,
રીંછરીંછણ નાચે,
ફરે ચટપટાં વાઘ-ચિત્તા-વરુ, કાંગારું, જિરાફ, રોઝ, હરણ-સસલાં
કરે કૂદાકૂદ માંકડાં,
હૂપ કરતાં વાંદરાં આવ્યાં
છેક નજીક આવ્યો કુંજર
ડોલ્યો...,
વાદળકાગળ હળવે ખોલ્યો...
એમાં નેણ નાખીને બોલ્યો...
ઘણું ઘણું લખ્યું છે માંહ્ય,
અઢળક છાંટી છે ચંદનછાંય...
ટપકે ટપકે ચળકે ચાંદ,
મ્હેકે કમળ પાંદપાંદ...

વળી અંદર
'મળે જે જે કોઈ,
આંખ રહે જો રોઈ તેને તારું ગણી લઈને ચાલજે...'
ઊકલ્યું એટલું કહ્યું -
બાકી
રહ્યું સહ્યું જે
ભગત, સાધુ કે કવિ કોઈક !
આટલું સાંભળીને
એ
ઉતાવળી બીજે ઠામ જવા...
દોડે દોડે ને પડે,
છટકે આગળ તો અટકે
ક્યાંક ઝાડીઝાંખર ગૂંચ વચમાં
બેસીને પછી છાનીમાની વાંચે
ઊંધો પકડીને કાગળ અમથો
બકે એકલી
થોડોક
દઈ સ્વામીને ઠપકો
લઈ ઠમકો પાછી દોડે છૂટા મૂકીને કેશ...
હાંફળીફાંફળી
ભેખડ, ટીંબાટોચ શિખરે
કોતર-ખીણ ચડે ઊતરે...
આમતેમ
ફરી વળે સઘળે
ઠેકઠેકાણે
તંબૂ-કૂબા, કુટીર-છાપરાં-ઈગ્લૂ...
દેખાયા છૂટા છૂટા નેસ
એમાં
ઘેટાં-બકરાં ગાય-વાછરાં, ભેંસ-પાડાં, રેલ્લા કૂદે નાચે
હરે-ફરે બોધરણાં.
ગાયે મુખ હલાવ્યું, ભેંસે બતાવ્યું શિંગ.
બીકની મારી નાઠી તો વાગી દહીંની ઠેસ...
ઊછળીને ગામગામની ભાગોળે,
બોલ્યા-ચાલ્યા વિના

અજાણી થઈને ઊભી
જાણે કોઈ ચબૂતરાની નકશીદાર સ્થંભકુંભી.
આસપાસ
મંદિર-મસ્જિદ, ચર્ચ, દેવળદેરાં,
બાવન બારાં,
રણકે રણકે ને ટકરાય
ધજા ધજા, શિખરશિખરમાંથી ઝરે ફરફોલા
અઢળક
ભગવા-લીલા-સફેદ-લાલ-કાળાકાંટા.
ફાંટા,
કંઈ સમજ ના પડી
સાડી છેડે બાંધી કાગળ ફળિયે ફળિયે, ઘરઘર ઉંબરે મારવા
લાગી આંટા...
ઘી-ના છાંટા !
કોકનું અડધું પડધું કમાડ ઊઘડે,
કોકનું હોય સાવ બંધ.
મળે એ બહેરું-બોબડું-ડાહ્યું-અંધ.
કોઈ કાઢે આગળ કોઈ પાછળ
વળી
કોઇ આપે હાશ,
ભલીભોળી નવરાશ.
ઘણાંખરાં વાંચવા બન્યાં તત્પર
પણ
ના વાંચ્યો કે ના વંચાવ્યો કોઈએ, કોઈની પાસે...
પછી તો
ખેતર ખેતર ઢૂંઢ્યાં
ચાડ-ખરાબા પડતર-બીડ વટાવ્યા...
તપાસ્યાં તળાવ,
વાવકૂવા, કુંડ, સરોવર વનરાજિ મઢ્યાં.
બધે ફરી લીધું,
ન ખાધું-પીધું તોયે ના મળ્યો ઉકેલ.
પકડ્યો રસ્તો રસ્તો... કેડી, વાટવળાંક...
ત્રિભેટે ત્રિભેટે
આથડતી-કૂટાતી-પીટાતી ચડી બેઠી આખરે એક હોડીમાં –

ચાલે હોડી કઈ દિશામાં ?
નદી તો !
નાઈલ, સીન, કે ડાન્યૂબ-વોલ્ગા,
મિસિસિપિ, હોઆંગહો કે કોંગો-ગંગા.
કંઈ સૂઝ ના પડી,
અડી,
સરહદ સરહદ, સીમા,
ઊપડે, જ્યાં ત્યાં રગડાઝગડા.
બક્તર, ઢાલ, તેગ, તડાકા-ભડાકા, ધુમાડાના ગોટા
ચોફેર ખડકાઈ ટૅન્કો
ફૂટે બૉમ
ઊભાં- ચિત્તાં ધસે મિસાઈલ્સ,
કચ્ચર કચ્ચર સળગતાં મસાણ
કોઈની ચેહ બળે તો કોઈ ઠરે કબર...
ના ખબર,
ત્યાં ઝબક્યો આગિયો...
કોક મુનિવરનું મડદું બોલ્યું;
કહું
'ધરાએ જે જે ધર્યું
એને
વહાલું કરીને મ્હાલજે
કશુંય કરવાનું નથી કોક
કે તોડફોડ
તારો
દીપશે મયૂરમોડ, સાખ સૂર્યનો-'
અડી રાખ-ફૂંક
કૂખમાં ઝગમગ્યો શુક્ર.
તારક તારક રુંવાટે રુંવાટે પ્રકટ્યા,
લોહીમાં ફૂટ્યાં જાસૂદ,
ગુલાબ ગુલાબ છાતી
પોતે બની ગઈ આખેઆખી કસ્તૂરી ભરી તડકાની પાલખી,
જઈ અટકી કોઈ અજાણ શહેરના દરવાજે.
જોયું
પેરિસ-પેકિંગ-પટના !

કે
ન્યૂયોર્ક-લંડન-મોક્કો, મક્કા, મુંબઈ,
ઈલેક્ટ્રિક ઈલેક્ટ્રિક ટ્રેન...
ઍસેન્સ-ક્લોરિન, ક્રિમ-ફીણના લિસ્સા લિસોટા, લિસોટે...
પેટ્રોલ-ડામર બંને પડ્યા પાથર્યા જામ્યા.
જોડે અડીગો લગાવીને બેઠેલી બિલ્ડીંગો બિલ્ડીંગો...
ઈલેક્ટ્રોનિક શ્વાસે શ્વાસે, ઉચ્છ્વાસે ટાયરટ્યૂબ ઊડે...
સર્વત્ર અબરખ અબરખ...
અચાનક
કોઈ ગેબી આંખના એક ઈશારે, પલકારે
એ ચડી ગઈ એક ઊંચી, તોતિંગ ઈમારતની લિફ્ટમાં-
ફ્લૅટ ફ્લૅટ સ્વાદિષ્ટ,
માંહ્ય માંસમશાલા મજેદાર;
ફાટફાટ ચાલે ગાન,
નગ્ન નગ્ન નરનારી નાચે,
કોઠી કોઠીમાં કેળ...
ચારેકોર ચૂડેલો નીલમ નીલમ રંડીની આંખો
વીંટળાતાં સાપસાપણ.
પરણ્યાં ના પરણ્યાં-ની લંબાતી જાય બોગનવેલિયા...
ત્યાં
કોક રોબૉટએ ઉપાડી, રમાડી એના વાદળ-કાગળના ટુકડેટુકડા કર્યા ચોસઠ.
ફટ નાડૂ તોડ્યું
બ્લાઉઝના ચીરેચીરા,
સ્તન સ્તન રક્ત,
વન વન આભલાં ટાંગ્યો ચણિયો ચરરર કરતો ફાટ્યો.
લૂટાણું
નાભિપેટ-પટારું...
સાથળ સાથળ પર દોડ્યો કાદવ...
પછી તો
ચૂંથાતી, પિડાતી, કૂટાતી, રગદોળાતી થઈ બેહાલ.
રખડી ચોકચોક, માણેકબજાર...
એક હાથમાં વાદળ-કાગળના કકડા,
બીજામાં યોનિગંધ.
શરીર પર તો એના સ્વામીનાં ત્રોફાયેલ ચિહ્ન ચિહ્ન છુંદણાં,

નાણાં ઘણાં.
ભલે
સુવર્ણ સુવર્ણ ઝબક ઝબક લંકા,
ધાતુના વેપલા
રણીધણી ના કોઈનો કોઈ
આવન-જાવન સ્ટીમર સ્ટીમર, ફલાઈટ...
ઉપર અવકાશી શટલ, સ્પેસ હોટલો તરે...
નીચે
નથી કોઈ
વાંચી આપે વાદળકાગળ... સાંધી-બાંધી એક,
નેક.
એ
કોકની જુએ છે વાટ...
રાતદિવસ
દિવસરાત...
સામે ઊછળે દરિયો...
બસ
એકલી
ઊભી
થઈને નારિયેળી...

જયંત પારેખ

સુરત નાટ્યમહોત્સવ

આ વર્ષની નાટ્યસ્પર્ધાના નિર્ણાયક તરીકે મને નિમંત્રણ મળ્યું ત્યારે ખરેખર આનંદ થયો. દાયકાઓથી મેં નાટકમાં સતત સક્રિય રસ લીધો છે ને નીડર મૂલ્યાંકનની શક્તિ સતત કેળવી છે. આ બધાંને ફરી એક વાર તટસ્થ કસોટીએ ચડાવવાનો મોકો મળશે એથી ખરેખર આનંદ થયો.

મેં સાંભળ્યું હતું કે સૂરતની મહાનગરપાલિકા પચ્ચીસ પચ્ચીસ વરસથી ત્રિઅંકી નાટકોની સ્પર્ધા યોજે છે; જગતની કોઈ પણ મહાનગરપાલિકા આવી સ્પર્ધા યોજતી નથી. આ સ્પર્ધામાં નિષ્ઠાવાન ને કુશળ નાટ્યવૃંદો હોંશે હોંશે નાટકો ભજવે છે. રસિક ને ખેલદિલ પ્રેક્ષકો હોંશે હોંશે એ નાટકો માણે છે. થયું કે સુરતની મહાનગરપાલિકા સ્વચ્છતા ને સ્વાસ્થ્યની ખેવના તો રાખે જ છે. રુચિ અને સંસ્કૃતિની પણ ખેવના રાખે છે. તો ચાલો એક નિરાળી ને નિરામય હવામાં શ્વાસ લેવા મળશે, રુચિને સંકોરવા મળશે, રસનો તંતુ અખંડ જાળવવા મળશે ને સૂરત શહેર માટે નાટ્યસ્પર્ધા, નાટ્યવૃંદો ને પ્રેક્ષકગણ માટે મારા હૈયામાં આપોઆપ મમત્વ જાગ્યું.

ને જ્યાં મમત્વ જાગે ત્યાં અપેક્ષા પણ જાગે જ ને! ૨૭ ઓગસ્ટથી ૫ સપ્ટેમ્બર સુધીમાં ગાંધીસ્મૃતિ હોલમાં મેં દસ નાટક જોયાં. મારી સાથે હતા ડી.એસ.મહેતા અને મહેશ ચંપકલાલ. આ સ્પર્ધા માટે મેં જે કંઈ સાંભળ્યું હતું એની નજરોનજર ખાતરી કરી. સ્પર્ધાની ફળશ્રુતિ વિશે અપેક્ષા જાગી, નાટ્યપ્રવૃત્તિને જીવંત ને વેગવંત બનાવવાની દિશા જડી.

એ ખરું કે આ સ્પર્ધામાં કેટલાંક તદ્દન માયકાંગલાં, તદ્દન ચીલાચાલુ ને છીછરાસ નાટક પણ ભજવાયાં. ખરેખર તો એ નાટક નામને યોગ્ય ગણાય જ નહીં. કોઈ પણ સ્પર્ધાના અંતિમ તબક્કામાં આવાં નાટકોને સ્થાન મળ્યું તેથી ખૂબ આઘાત લાગ્યો. જો પૂર્વચકાસણી કરવામાં આવતી જ હોય તો આવાં નાટકોની હાજરી કેમેય સમજાવી શકાય એવું નહોતું. કયા ગુણોને આધારે એમને સ્થાન મળ્યું હશે કોણ જાણે ! મહાનગરપાલિકાએ આવાં નાટકનો ખર્ચ શા માટે વેઠવો ? પ્રેક્ષકોએ નાહકનો ત્રાસ શા માટે ભોગવવો ?

પૂર્વચકાસણી વખતે મૂલ્યાંકનમાં રીતસરનાં ધોરણો જળવાયા હોત તો આવું થાત જ નહીં. આવી વિકટ ને ત્રાસભરી દશાનો ભોગ આ સ્પર્ધા ફરી ક્યારેય બને નહી એ માટે પૂર્વચકાસણીનાં ધોરણો એકદમ ચુસ્ત બનાવ્યા વિના આરો નથી, નહી તો સ્પર્ધાનો મહિમા ઓસરી જશે, નાટકોનું સ્તર કથળી જશે, નાટ્યપ્રવૃત્તિને લૂણો લાગી જશે.

આમ છતાં આટલું તો ચોક્કસ કહીશ જ કે આ વર્ષની સ્પર્ધા એકદરે સફળ નીવડી, નાટકોમાં કળાત્મકતા સારી રીતે જળવાઈ. કપિલદેવ શુક્લનુ 'તિરાડે ફૂટી કુપળ' ને પંકજ પાઠકજીનું 'તખ્તાના પીળા પ્રકાશે'. આ બંને નાટક એવા તો રમણીય હતાં, એવા તો આસ્વાદ્ય હતાં કે હૈયું આર્દ્ર બની જાય. કોઈ પણ માતબર સ્પર્ધામા આ બને નાટક આસાનીથી ગૌરવભર્યું સ્થાન મેળવી શક્યાં હોત, સહૃદય ભાવકોની પ્રશસા પામી શક્યાં હોત. જે સ્પર્ધામાં આ ઉપરાંત પ્રવીણ પંડ્યા, લલિત ચૌહાણ, શૈલેન્દ્ર વડનેરે, નદકિશોર પટેલનાં ચાર ચાર મૌલિક, ભલે ને વત્તીઓછી શક્તિ ધરાવતાં નાટક ભજવાય, કેતન રાઠોડનું 'હાથીરાજા' - નવલોહિયાની સાહસિકતાના પ્રતીક જેવું - નાટક ભજવાય, દીનુ મિસ્ત્રીનું 'અસ્તિત્વના આટાપાટા' ને નરેશ કાપડિયાનું 'જુઠ બોલે, કૌઆ કાટે'- આ બે નાટક જેવાં એકંદર સંતોષ આપે એવાં નાટક ભજવાય એ સ્પર્ધાને તો સફળ જ ગણવી જોઈએ ને !

નાટકની પસંદગી, રંગમંચના સમગ્ર અવકાશનાં કલાપૂર્ણ સંયોજનો, દિગ્દર્શન, અભિનય, રંગમંચનાં સાધનસામગ્રી, નાટ્યનિર્મિતિની યુક્તિઓ - આ બધાં વિશેની જાણકારી દાદ આપવા જેવી હતીત એટલું જ નહી, સ્પર્ધા વરસોવરસ રસિકતાનાં નવાં નવાં પરિમાણ સિદ્ધ કરે એવી ઝંખના જગાડે તેવી હતી.

હવે ગુણવત્તાના ચડતા ક્રમને ધ્યાનમાં રાખીને જુદાં જુદાં નાટક વિશે કેટલીક વાત કરું.

'છાયાદીપ' માટે લેખક અને દિગ્દર્શક કિશોર પટેલે તૈયાર કરેલું 'એક ભુંસાતી આકૃતિ' નાટક તેમ જ 'સ્ટુડન્ટ યુથ સર્કલ' માટે રૂપાંતરકાર ને દિગ્દર્શક ગિરીશ દેસાઈએ તૈયાર કરેલું 'કાયાકલ્પ' નાટક જોઈને કોઈને પણ પૂર્વચકાસણીનાં ધોરણોની ચુસ્તતા ને ચોકસાઈ વિશે સવાલ થયા વિના ન રહે. પસંદગી આટલી શિથિલ હોઈ શકે ખરી ? આ ઉત્સવ નથી, સ્પર્ધા છે. આમાં લહાણી થતી નથી, પારિતોષિક જીતવાં પડે છે. પૂરી સૂઝ વિના, ગુંજાઇશ વિના, પૂરા પરિશ્રમ વિના એ કેમેય જીતી શકાય નહીં. રસોઈનાં તમામ સાધનસામગ્રીનો ખડકલો કરવાથી જેમ રસોઈ તૈયાર થઈ જતી નથી તેમ રંગભૂમિનાં સાધનસામગ્રીનો ખડકલો કરવાથી નાટક તૈયાર થઈ જતું નથી. એ માટે સાધનસામગ્રીનું સૂઝપૂર્વક સંયોર્જન કરવું પડે છે, એ વિના નાટ્યસ્વરૂપનું નિર્માણ થઈ શકતું નથી- આ બધું ધોરણસરની પૂર્વચકાસણી પણ સમજાવી શકે.

કોમવાદ, ધાર્મિક ભેદભાવ ને ઝનૂન જેવાં અનિષ્ટ કેવી કરુણતા સર્જે છે એ નિરૂપવાની 'એક ભુંસાતી આકૃતિ'નાટકની નેમ હતી. એવી એક ભોળી માન્યતા ઘર કરી ગઈ છે કે સમકાલીન કથાવસ્તુ પ્રેક્ષકોને તરત વશ કરી લે છે. ખરેખર તો કથાવસ્તુ નહીં પણ એની

કુશળ માવજત ને એમાંથી નિષ્પન્ન થતાં કલા તેમ જ માનવવ્યવહારનાં મૂલ્યો પ્રેક્ષકો પર પ્રભાવ પાડે છે. 'એક ભુંસાતી આકૃતિ'માં કાં તો માવજતનો અભાવ વરતાયો કાં તો માવજતની અણઘડતા વરતાઈ. પરિણામે ન તો ઘટનાનો મર્મ પ્રગટ ન થયો, ન તો પાત્રનું આગવું વજન પ્રગટ થયું. ધ્વનિનિયોજન તો એકસરખું સવાદોને કચડતું રહ્યું. સમકાલીન કથાવસ્તુનું નિરૂપણ કરવું હોય ત્યારે નાટ્યકારે તેમ જ દિગ્દર્શકે કેવાં કેવાં અનિષ્ટોથી બચવું જોઈએ, શું શું ન જ કરવું જોઈએ એ સમજાવવા માટે 'એક ભુંસાતી આકૃતિ'એ સબળ દૃષ્ટાત પૂરું પાડ્યુ.

કિશોર પટેલ આ સ્પર્ધા શરૂ થઈ ત્યારથી દર વર્ષે નાટક રજૂ કરે છે આ વાત સાચી હોય તો નાટક વિશેની, નાટ્યનિર્માણનાં વિવિધ પાસાં વિશેની સમજણ વિશે કેટલાક સવાલો આપોઆપ જાગે છે. એના જવાબ આપવાનું લાગતાવળગતા માટે કદાચ અઘરું થઈ પડે.

'કાયાકલ્પ' નાટકમાં યયાતિ ને પુરુરવાની કથાના પડઘા સંભળાતા હતા. વૃદ્ધ યુવાન થાય એવા ચમત્કારની કથામાં કેટલી શક્યતા સમાઈ છે એ યયાતિ ને પુરુરવાની કથા જાણે છે તેને તરત સમજાઈ જાય. નાટ્યકારમાં જો કલ્પનાશક્તિ, સંવેદનશીલતા ને સર્જકતા હોય તો તે નાટકને ઉપકારક થઈ પડે. 'કાયાકલ્પ' નાટકના લેખક તેમ જ દિગ્દર્શક બંનેમાં એવી ક્ષમતા જોવા મળી નહી. ચમત્કારે પલટાવી નાખેલી પરિસ્થિતિમાંથી માનવીય સંબંધોનું, માનવીય ભાવોનું કોઈ વિશિષ્ટ પરિમાણ એ પ્રગટાવી શક્યા નહી.સંવાદ, પાત્રોની આવનજાવન, ચેસની રમત - કાંઈ કહેતાં કંઈ જ નાટ્યકલાને છાજે એવી રીતે યોજી શક્યા નહી.

'કલાનિકેતન' માટે અનંગ મહેતાએ તૈયાર કરેલું 'ચાલ અઢી પગલાંની' નાટક, 'ગુજરાત ન્યૂઝ ફ્લેશ સ્પોર્ટસ એન્ડ રિક્રિએશન્સ ક્લબ' માટે શૈલેન્દ્ર વડનેરેથી તૈયાર થયેલું 'થૈમાન', 'આશિયાના પરિવાર' માટે કશ્યપ જોશીએ તૈયાર કરેલું 'હું એક દ્રૌપદી' - આ ત્રણે નાટકોમા કેટલીક અંતર્ગત શક્યતાઓ રહી છે એટલે એમાં હજી ફેરફારને માટે, વિકાસને માટે પૂરેપૂરો અવકાશ છે. આવી કૃતિઓમાં જેટલું ઊંડાણ વધારે, જેટલી સંકુલતા વધારે તેટલી એ અસરકારક નીવડે.

અનિલ બર્વે મરાઠી રંગભૂમિના પ્રતિભાશાળી નાટ્યકાર કરતાંયે સફળ નાટ્યકાર તરીકે વિશેષ જાણીતા છે. રૂપાંતર માટે એમની કૃતિ પસંદ થઈ એની પાછળ માફિયાગીરી, ભ્રષ્ટાચાર જેવા વિષય પ્રત્યે હિન્દી ફિલ્મોએ ઊભું કરેલું સસ્તું ને કૃત્રિમ આકર્ષણ ભાગ ભજવી ગયું હોય તો નવાઈ નહી. આ પ્રકારના વિષયવસ્તુનું કથાનક ઊંડું નિરીક્ષણ, ઉત્કટ અભિનય ને કલ્પનાશીલ દિગ્દર્શન વિના યોગ્ય માવજત પામી શકતું નથી. એ જોતાં ભાઈ ઠાકુરની કુટિલતા અને કઠોરતા નિરૂપવામાં અનંગ મહેતા ને પ્રિન્સીપાલ દેસાઈની લાલસા તથા લાચારી નિરૂપવામાં ધવલ પંડ્યા ઊણા ઊતર્યા. પ્રજ્ઞેશ પંડિતે બેરિસ્ટર અગ્નિહોત્રીની સ્વસ્થ બુદ્ધિ નિરૂપવામાં જરૂરી સંયમ દાખવ્યો. પરંતુ ખરો ચમત્કાર તો અનિતા દલાલે સર્જ્યો. સાવિત્રીની હિંમત, ખુમારી ને મક્કમતા તેમણે આબેહૂબ આલેખી. એમણે પુરવાર કર્યું કે પાત્ર નાનું નથી હોતું, અભિનેતા નાનો હોય છે.

આ નાટકનું તેમ જ આખી સ્પર્ધાનું વિકૃતમાં વિકૃત પાસું પ્રગટ થયું ઇન્સ્પેક્ટર ઝાલાના

કાર્યસિદ્ધિમાં આવનારી ક્ષણોને બરાબર પોતાનામાં સમાવનારી છે. આમ સંસ્કૃત નાટ્યશાસ્ત્રીઓએ કાર્ય - actionની આ જે પાંચ અવસ્થાઓ દર્શાવી છે તે, આપણે જોયું તેમ, સંસ્કૃત કે પરિભાષાને લીધે ભલે, આપણને થોડી અપરિચિત લાગે પણ, તે જીવનનું જ પ્રતિફલન છે. એટલે ભરતમુનિના નાટ્યશાસ્ત્રમાં જે કહ્યું છે તે આ સંદર્ભમાં યથાર્થ છે કે

યોઽયં સ્વભાવો લોકસ્ય સુખદુઃખસમન્વિતઃ ।
સોઽઙ્ગાદ્યભિનયોપેતો નાટ્યમિત્યભિધીયતે. ॥ (ના.શા ૧-૧૧૯)

લોકનો આ સુખદુઃખયુક્ત જે સ્વભાવ છે તેને અંગ વગેરેના અભિનયથી યુક્ત બનાવવામાં આવે તો તેને નાટ્ય કહેવામાં આવે છે.

આ કાર્યની પાંચ અવસ્થાઓ નાટકના કથાવસ્તુની પ્રગતિ દર્શાવે છે. આ કાર્યાવસ્થાઓ આપણે નોંધી શકીએ છીએ તેમ માનસિક-ભૌતિક (psycho-physical) કાર્યને દર્શાવે છે.

આ કાર્યાવસ્થા નાટકના કથાવસ્તુ સાથે હાથ મિલાવીને ચાલે છે.

કાર્યાવસ્થા કાર્યની સ્થળ-કાળમાં ગતિ દર્શાવે છે. પણ અર્થપ્રકૃતિ (જે કથાવસ્તુનું વિભાજન છે) (અર્થ એટલે વસ્તુની પ્રકૃતિ-કથાવસ્તુ) કાર્યાવસ્થાને નક્કરતા સંપડાવે છે. સ્થળકાળને ઘટનાઓ દ્વારા નાટકની વાસ્તવિકતા પ્રાપ્ત થાય છે.

અર્થપ્રકૃતિઓ નાટ્યશાસ્ત્રમાં કાર્યાવસ્થાની જેમ, પાંચ ગણાવાઈ છે. બીજ, બિન્દુ પતાકા.(ગૌણ કથાવસ્તુ અથવા પ્રાસંગિક કથાવસ્તુ) પ્રકરી (એક પ્રસંગ અથવા નાટકની આવશ્યકતા પ્રમાણે પ્રસંગો) અને છેલ્લે કાર્ય. બીજ, સંજ્ઞા દર્શાવે છે તેમ કથાવસ્તુનું બીજ છે, જે જેમ કથાવસ્તુ આગળ ધપે તેમ અંકુરિત થાય અને છેવટે ફલિત પણ થાય. બાકીની જે ચાર અર્થપ્રકૃતિઓ છે તે ખરેખર આ બીજનું જ વિસ્તરણ છે. બિન્દુ એ કથાને આગળ ધપાવનાર કથાવસ્તુનો તબક્કો છે. તેને માટે, નાટ્યશાસ્ત્ર ગ્રંથમા સરખામણી કરવામાં આવી છે કે જેમ પાણીમાં તેલનું બિન્દુ બધે પ્રસરી જાય છે તેમ કથાવસ્તુમાં-નાટકમાં વ્યાપ્ત જનારો આ તબક્કો છે. પતાકા અને પ્રકરી એ નાટકના મુખ્ય કથાવસ્તુને સહાયભૂત થનારી અર્થપ્રકૃતિઓ છે પણ કથાવસ્તુમાં નિહિત નથી, એટલે તે અનિવાર્ય પણ નથી તેમજ કાર્યાવસ્થાઓથી સંલગ્ન થનારા પણ તબક્કાઓ નથી. છેલ્લી કાર્ય નામની અર્થપ્રકૃતિ કથાવસ્તુની સમાપ્તિમાં ભાગ ભજવે છે.

તો આ પાંચ કાર્યાવસ્થાઓ અને પાંચ અર્થપ્રકૃતિઓ મળીને પાંચ સંધિઓ બને છે જે નાટકમાં હોવી જોઈએ. પ્રત્યેક નાટકમાં આ સર્વ અથવા તો, આમાંની કેટલીક સંધિઓ હોવી જોઈએ. આ સંધિઓ આ પ્રમાણે બને છે.

આરંભ અને બીજ મળીને મુખસન્ધિ બને છે.
યત્ન અને બિન્દુ મળીને પ્રતિમુખસન્ધિ થાય છે.
પ્રાપ્તિસંભવ અને પતાકા ગર્ભસન્ધિ રચે છે. તો
નિયતાપ્તિ અને પ્રકરી અવમર્શ સન્ધિ બનાવે છે.

અને છેવટે

<u>ફલાગમ</u> અને <u>કાર્ય</u>થી <u>નિર્વહણસન્ધિ</u> બને છે.

કાર્યાવસ્થા અને અર્થપ્રકૃતિના યાંત્રિક સંયોગથી જ આ સન્ધિઓ બને છે એવું નથી, તેઓ કાર્યાવસ્થા અને અર્થપ્રકૃતિથી સ્વતંત્રપણે પણ સંભવી શકે છે એવું નાટ્યશાસ્ત્રમાં તો જણાય છે. એટલે, નાટક કે પ્રકરણ પ્રકારના રૂપકમાં તો, આ પાંચે પ્રકારની સન્ધિઓ નાટ્યકારે રચી હોય પણ, એકાંકી કે એવા બીજા પ્રકારનાં રૂપકોમાં આ પાંચે સન્ધિ ન પણ હોય. પણ, ગમે તે પ્રકારનું રૂપક હોય પણ પહેલી અને છેલ્લી એટલે કે મુખસન્ધિ અને નિર્વહણસન્ધિ તો હોય જ. એટલે, પ્રતિમુખ, ગર્ભ અને અવમર્શ સન્ધિઓ અનિવાર્ય નથી. તેથી કાર્યાવસ્થાઓ જે અર્થપ્રકૃતિઓ સાથે જોડાઈને, સન્ધિઓ રચે છે તે પતાકા કે પ્રકરી પણ, મર્યાદિત વિસ્તાર ધરાવનારાં એકાંકી જેવાં રૂપકોમાં નિવાર્ય-ટાળી શકાય તેવી (disposable) અર્થપ્રકૃતિઓ છે અને પરિણામે જે તે સન્ધિઓ (પ્રતિમુખ, ગર્ભ અને અવમર્શ) પણ અનિવાર્ય બનતી નથી.

કાર્યાવસ્થા કથાવસ્તુની, આપણે ઉપર નોંધ્યું તેમ સમય-સ્થળમાં પ્રગતિ દર્શાવે છે જ્યારે અર્થપ્રકૃતિ એ પ્રગતિની ગુણવત્તાનો નિર્દેશ કરે છે. કાર્યાવસ્થા ક્યાં ?નું નિરૂપણ કરે છે જ્યારે અર્થપ્રકૃતિ કેવી રીતે ? નું આલેખન કરે છે.

આ બંને કાર્યાવસ્થા અને અર્થપ્રકૃતિ મળીને 'ઇતિવૃત્ત' બને છે જેનો નાટ્યશાસ્ત્રમાં 'શરીર' તરીકે ઉલ્લેખ થયો છે.

> ઇતિવૃત્તં તુ નાટ્યસ્ય શરીરં પરિકીર્તિતમ્ ।
> પઞ્ચમિઃ સન્ધિભિસ્તસ્ય વિભાગઃ સમ્પ્રકલ્પિતઃ ॥ (ના.શા.૧૯-૧)

એટલે, હવે આપણે એમ કહી શકીએ કે, કાર્યાવસ્થા અને અર્થપ્રકૃતિ એ બેઉના સંયોગથી રચાતી સન્ધિઓથી આ સર્વ નાટકો સમન્વિત હોય છે. અને એટલે કાર્ય-actionની વિભાવનાથી સંસ્કૃત નાટક વિભાવિત અથવા પરિભાવિત છે એમ આપણે કહી શકીએ. આ પ્રત્યેક સન્ધિનાં અંગો હોય છે અને કુલ ૬૪ અંગો હોય છે તે પણ નાટ્યકાર પોતાના નાટકમાં યથાસ્થાને યોજતો હોય છે.

હવે, આપણે અતિ સંક્ષિપ્તમાં આ કાર્યાવસ્થાઓ અને અર્થપ્રકૃતિઓ અને પાંચ સન્ધિઓ પ્રમાણે એકાદ સંસ્કૃત નાટકનું પૃથક્કરણ કરી શકીએ અને આ પ્રયોજન માટે, મને લાગે છે કે 'શાકુન્તલ' એક આદર્શ નાટક છે.

શાકુન્તલના પ્રથમ અંકમાં 'મુખસન્ધિ' છે જેમાં કથાવસ્તુનું બીજ નંખાય છે. પહેલા અંકમાં વૈખાનસ તપસ્વીની ઉક્તિમાં 'પુરુવંશમાં જેનો જન્મ છે એવા આપને માટે યોગ્ય વર્તન છે. આવા જ ગુણોવાળા ચક્રવર્તીપુત્રને પામો' (જન્મ યસ્ય પુરોર્વંશે યુક્તરૂપમિદં તવ । પુત્રમેવં ગુણોપેતં ચક્રવર્તિનમાપ્નુહિ ॥ શાકુન્તલ ૧-૧૨) નંખાય છે. આ કેવળ પ્રણય-નાટક જ નથી પણ અ-પ્રાપ્ત-પિતૃત્વનું પણ નાટક છે.

પહેલા અંકમાં મુખસન્ધિ છે તો, બીજા અંકમાં પ્રતિમુખસન્ધિમાં યત્ન અને બિન્દુ છે. રાજા આશ્રમમાં શકુન્તલાને કારણે રહેવા ઉત્સુક છે, અને તેને માટે પ્રયત્નશીલ પણ છે.

પણ રાજમાતાની પુત્રપિંડપાલન 'વ્રતની ઊજવણીમાં દુષ્યન્તને ઉપસ્થિત રહેવાની આજ્ઞા પણ છે. એટલે, રાજા મુંઝાય છે. એક તરફ તપસ્વીઓના યજ્ઞકાર્યમાં રક્ષણ પૂરું પાડવા રાજાને આશ્રમમાં રહેવાનું છે. તો, બીજી બાજુ રાજમાતાની આજ્ઞાનું પાલન કરવા નગરમાં જવું પડે તેમ છે. આ બંને અનતિક્રમણીય ફરજો વચ્ચે રાજા દ્વિધાભાવ અનુભવે છે અને છેવટે વિદૂષકને નગરમાં મોકલીને ઉકેલ આણે છે.

ત્રીજા અંકથી ગર્ભસન્ધિનો આરંભ થાય છે. શકુન્તલા રાજા પ્રત્યેના પોતાના પ્રેમનો સ્વીકાર સખીઓ આગળ કરે છે. વળી રાજા ૩-૨૨માં (ગાન્ધર્વેણ વિવાહે બહવ્યો રાજર્ષિકન્યકાઃ । શ્રૂયન્તે પરિણીતાસ્તાઃ । પિતૃભિશ્ચાભિનન્દિતાઃ ॥) ગન્ધર્વવિવાહની દરખાસ્ત મૂકે છે. પછી રાજા શકુન્તલાને ચુંબન કરવા ઇચ્છે છે. અને ત્યાર પછી ગૌતમ આવે છે. આ સમયગાળામાં રાજા અને શકુન્તલાનો શારીરિક સમાગમ થયો હશે એવું ચોક્કસપણે માની શકાય. પહેલા અંકમાં વૈખાનસો - તપસ્વીઓએ આપેલા આશીર્વાદના અનુસન્ધાનમાં અત્રે શકુન્તકલા ગર્ભવતી બને છે, એવું નાટ્યકારે આયોજન કર્યું છે. ગર્ભસન્ધિ ચોથા અંકમાં પણ ચાલુ રહે છે. દુર્વાસાના શાપને કારણે વિઘ્ન આવી પડ્યું. દુર્વાસાને શાંત પાડીને શાપનું ઉત્ક્રણ પણ મેળવ્યું. પણ, રાજા તરફથી કોઈ સંદેશ નથી એટલે અનસૂયાને ચિંતા છે. કશ્યપ શકુન્તલાના દુષ્યન્ત સાથેના વિવાહની વાત જાણી લીધી છે અને શકુન્તલાને સાસરે વળાવે છે. ત્યારે શકુન્તલા પોતે હવે પછી આશ્રમનાં ક્યારે આવશે એવો પ્રશ્ન કરે છે. તો કણ્વઋષિ ઉત્તરમાં કહે છે.

'ચાર સમુદ્રોની સીમાવાળી એવી પૃથ્વીની લાંબા સમય સુધી સપત્ની રહી, દુષ્યન્ત અને તારા પુત્રને રાજ્યમાં શત્રુ વગરનો સ્થાપી, તેને કુટુમ્બનો સર્વ ભાર સોંપી પતિ સાથે આ શાંત આશ્રમમાં તું ફરી પ્રવેશી શકીશ.' (૪-૨૦)

(ભૂત્વા ચિરાય ચતુરન્તમહીસપત્ની
યૌષ્યન્તિમપ્રતિરથં તનયં નિવેશ્ય ।
ભર્ત્રા તદર્પિતકુટુમ્બભરેણ સાર્ધં
શાન્તે કરિષ્યસિ પદં પુનરાશ્રમેતસ્મિન્ ॥

આ વાક્યને ભવિષ્યમાં બનનારા બનાવના સૂચનરૂપે ગણી શકાય કારણ કે આ એક ઋષિ-વાણી છે.

પાંચમા અંકથી અવમર્શ-સન્ધિનો આરંભ થાય છે, જેમાં નિયતાપ્તિ-નિયંત્રિત અથવા તો મર્યાદિતપ્રાપ્તિ છે. પાંચમાં અંકનું શકુન્તલાનું પ્રત્યાખ્યાન તેમ જ શકુન્તલાનું અંતરીક્ષમાં ગમન શકુન્તલા સાથેના રાજાના મિલનને શંકાસ્પદ બનાવી દે છે. પણ વીંટી રાજાને મળતાં, રાજાની સ્મૃતિને લાગેલું ગ્રહણ દૂર થયું છે. રાજા શકુન્તલાના વિરહમાં શોકગ્રસ્ત બને છે. વળી શકુન્તલા આપન્ન હતી અને તેથી નિઃસંતાન રાજાએ પોતાની પુત્ર-પ્રાપ્તિની શક્યતા પણ રોળી-ટોળી નાખી એ વાતથી દુષ્યન્ત અપાર ખેદ અનુભવે છે. આમ પાંચ અને છ અંક સુધી અવમર્શસન્ધિ ચાલે છે એમ કહી શકાય. છેલ્લી નિર્વહણ-સન્ધિ સાતમા અંકથી આરંભાય છે. અભિજ્ઞાનના દૃશ્યમાં દુષ્યન્ત સર્વદમનના હાથે બાંધેલું માદળિયું

છૂટું પડી નીચે જમીન પર પડ્યું છે અને રાજા તેને સ્પર્શ કરે છે છતાં, તે માદળિયું સાપ બનીને રાજાને ડંખ મારતું નથી ત્યાં ફલાગમ સિદ્ધ થાય છે. નાટ્યશાસ્ત્રે પણ અદ્ભુત રસથી નાટકનો અંત આવવો જોઈએ એમ કહ્યું છે. તે પ્રમાણે અહીં બને છે. આમ આ રીતે શાકુન્તલનું પ્રાચીન વિવેચનાના સિદ્ધાંતો પ્રમાણે વિવેચન કરી શકીએ.

એક બીજી દૃષ્ટિએ વિચારીએ તો, શકુન્તલાનું રાજા દ્વારા પ્રત્યાખ્યાન થયા પછી શકુન્તલાને આ મર્ત્યલોક સાથે કોઈ સંબંધ રહેતો નથી. મર્ત્યલોક માટે પણ, સર્વ વ્યાવહારિક હેતુઓ માટે, શકુન્તલા અદૃશ્ય થઈ ગઈ છે અથવા મરણ પામી છે એમ પણ કહી શકીએ. દુષ્યન્ત પણ આ મર્ત્યલોક છોડીને, દિવ્યલોકમાં શકુન્તલા સાથે મિલન સાધે છે. અને, ત્યાર પછી, જો તેઓ પાછા પૃથ્વીલોકમાં આવે તો, તેમનું તે મરણોત્તર જીવન છે અથવા તો, પુનર્જન્મ છે. ટૂંકમાં, આ પૃથ્વી પર પ્રેમીઓનું મિલન ન થાય એ ઘટના પોતે એક દારુણ અને મર્મભેદક છે એમ આપણે કહી શકીએ એટલે કાલિદાસની કીથે જે ટીકા કરેલી કે કાલિદાસ જીવનના કે નિયતિના મહાન પ્રશ્નો તરફ ઉદાસીનતા દાખવે છે, તે યથાર્થ નથી.[૨]

પણ, અહીં મર્ત્યલોકમાં પ્રેમીઓનું મિલન ન થવું અને અન્ય - દિવ્ય લોકમાં તેમનો સંયોગ સધાય તે, જીવન વિશેના ભારતીય દર્શનનું પરિણામ છે એમ આપણે માનવું જોઈએ. જીવન પરત્વેનો આશાવાદી દૃષ્ટિકોણ અહીં અનુસ્યૂત રહેલો જણાય છે. મરણને પણ ભારતીય જીવનદર્શન સર્વ બાબતોના અંત કે પૂર્ણવિરામરૂપે લેખતું નથી. મરણ પણ કદાચ અનંતની યાત્રામાં એક પડાવ છે.

એટલે શાકુન્તલ અને નાટકની વિભાવના સાથે સંકળાયેલો બીજો પ્રશ્ન છે સંસ્કૃતમાં કરુણાન્ત નાટક(tragedy)નો અભાવ. અનેક વિદ્વાનોએ આ અભાવના તરેહતરેહના ખુલાસાઓ આપ્યા છે. કીથ જેવા આને કર્મના સિદ્ધાંત સાથે જોડે છે. જે પાત્ર આપત્તિમાંથી પસાર થાય તો તેને કર્મનું ફળ માની લેવાથી, તે પાત્ર પરત્વે સહાનુભૂતિનો ભાવ જાગતો નથી.[૩] બીજા એક વિદ્વાનના મત પ્રમાણે ટ્રેજેડી વ્યક્તિને હોય, જે તે વર્ગના પ્રતિનિધિ(type)ને નહિ, અને તેથી સંસ્કૃત નાટકમાં જે તે વર્ગના પ્રતિનિધિઓ હોય છે, વ્યક્તિઓ નહિ.[૪] પણ આ સર્વમાં સુરેન્દ્રનાથ દાસગુપ્તાનો મત વધુ ધ્યાનપાત્ર છે. તેઓ કહે છે 'એક કલાકૃતિ તરીકે નાટકને અખિલ ગણવામાં આવતું, એક સ્વયંપૂર્ણ વર્તુળ. જો નાટક હોનારતભર્યો અંત ધરાવતું હોય તો આપણા અનુભવવિશ્વનો એ વિકૃત ખંડ ગણાય.' એનો અર્થ એટલો જ કે વર્તુળ હજુ પૂરું થયું નથી. આ તો કેવળ ખંડદર્શન જ છે, અખંડ નહિ. નાટક એની અખિલાઈમાં કોઈ સાક્ષાત્કારને તાકતું હોય.[૫]

એટલે, પૂર્ણ દર્શન જીવન-મૃત્યુને અતિક્રાન્ત કરનારું હોય અને તેથી દૃશ્યમાન વાસ્તવને અતિક્રમી જઈ, છેવટે પૂર્ણ બનવાની, પૂર્ણતા પામવાની જે ગતિ છે તેના ભાગરૂપે જ કલાકૃતિ હોય. સર્વત્ર વિલસતું ચૈતન્ય જ આપણે છીએ અને, આપણે આપણી મર્યાદાઓને અતિક્રમી જઈ છેવટે બ્રહ્મ બનવાનું છે, પૂર્ણ બનવાનું છે. અને એ સંદર્ભમાં સંસ્કૃતમાં કરુણાન્ત નાટકો નથી, કરુણાન્ત નાટકો બનવાની ક્ષમતાવાળાં નાટકો પણ એમ બનતાં

અટકી ગયાં છે. સંસ્કૃતમા નાટક (કે કોઈ પણ કૃતિ કે ગ્રંથ) પૂરું થાય ત્યારે તે સમાપ્ત થયું તેમ કહેવામાં આવે છે. સમ્ + આપ્ - એટલે મેળવવું - તેના પરથી આપ્તિ - જેમાં આપ્તિ-પ્રાપ્તિ સાથે સંયોગ થાય છે તે સમાપ્ત નાટકનો અંત નથી, તે સમાપ્ત થાય છે. આ બાબત પણ પાચ સંધિઓ સાથે સંવાદિતા ધરાવનારી છે.

આ સંદર્ભમાં કાલિદાસે નાટકને રમણીય ચાક્ષુપ યજ્ઞ (કાન્ત ક્રતુ ચાક્ષુપસ્ - માલવિકાગ્નમિત્ર) કહ્યો છે, તેનુ પણ સ્મરણ કરવા જેવું છે. નાટક એક યજ્ઞ છે અને 'યજ્ઞ'નું ફળ કદાપિ અનિષ્ટ હોઈ શકે નહિ તેથી 'નાટક' પણ કદાપિ દુઃખાન્ત કે કરુણાન્ત હોઈ શકે નહિ.

એટલે ભરતમુનિએ નાટકના ફળ વિશે કહ્યુ છે

ય ઇદં શ્રૃણુયાત્ પ્રોક્તં નાટ્યવેદ સ્વયંભુવા
પ્રયોગં યત્ત્વ કુર્વીત પ્રેક્ષતે ચાવધાનાત્ ।
યા ગતિર્વેદવિદુષાં યા ગતિર્યજ્ઞકારિણામ
યા ગતિર્દાનશીલાના તાં ગતિં પ્રાપ્નુયાદ્ધિ સઃ ॥ (નાટ્યશાસ્ત્ર ૩૭-૨૭-૨૮)

જે બ્રહ્માએ કહેલા આ નાટ્યવેદને સાંભળે છે, તેમ જ જેનો પ્રયોગ કરે છે અને ધ્યાનથી જુએ છે, તે તેને વેદને જાણનારાઓ જે ગતિ પ્રાપ્ત કરે છે, જે યજ્ઞ કરનારાઓની ગતિ છે, જે દાનેશ્વરોની જે ગતિ છે તેને પ્રાપ્ત કરે છે.

એટલે, નાટ્યશાસ્ત્રના રૂપક પ્રમાણે અત્યાર સુધી આપણે નાટકના શરીરનો એટલે કે ઇતિવૃત્તનો વિચાર કર્યો. તો, સ્વાભાવિક રીતે પ્રશ્ન એ થાય કે નાટકનો આત્મા શો ? તો, મારું વલણ તો શરીરને જ આત્મા ગણવાનું છે કારણ કે ઉપનિષદોમાં, આત્માનો એક અર્થ શરીર પણ થાય છે. આત્માનો પ્રચલિત અર્થ લઈએ તો, આત્મા છેવટે શરીરથી વ્યક્ત થાય છે, એમ નાટકનો જે કંઈ આત્મા હોય પણ તે ઇતિવૃત્તથી વ્યક્ત થાય છે. પણ છતાં, જે પ્રચલિત જવાબ છે તે એ છે કે, નાટકનો આત્મા રસ છે. પણ આ રસ એ પ્રયોગલક્ષી નાટકનો આત્મા છે. એટલે, નાટકની તેના પાયામાં નિહિત એવી વિભાવના તો કાર્ય-action જ છે. ભરતમુનિએ નાટકની જે કંઈ વિચારણા કરી છે તે નાટકના પ્રયોગને અનુલક્ષીને છે ન હિ રસાદૃતે કશ્ચિદર્થઃ પ્રવર્તતે એવું ભરતમુનિએ કહ્યું છે. તો અહીં અર્થ નાટ્યનો અર્થ છે, દૃશ્યનાટ્યરંગમંચ પર રજૂ થતા નાટકનો 'અર્થ' છે.

એટલે, કાર્યથી યુક્ત નાટકમા જો આપણે રસને ભેળવીએ તો, એ નાટક કેવળ સાહિત્યકૃતિ રહેતી નથી પણ તે રંગમંચ પર પ્રસ્તુત કરવાની કળા બને છે અને એમ થાય છે ત્યારે, સંસ્કૃત નાટકની રંગમંચીયતા અતિશય stylized બને છે - શૈલીકૃત બને છે અને પરિણામે સંસ્કૃત નાટકમાં સંગીત-નૃત્ય ઇત્યાદિ તત્ત્વો દાખલ થાય છે અને પ્રયોગની નિરવધિ ક્ષિતિજો ઊઘડે છે. પણ પરિણામે એક શુદ્ધ સાહિત્યકૃતિ એ રહેતી નથી. સંસ્કૃત નાટકમાં કદાચ આ પ્રમાણે બન્યું છે અને, દરેક નાટકની કદાચ અપ્રતિહાર્ય ગતિ એ તરફની હોય છે. માટે સંસ્કૃત નાટક રસને કારણે અતિશય શૈલીયુક્ત બન્યું અને તેથી તેની ગતિ total theatre - સમગ્ર તરફની રહી. સંસ્કૃત નાટકમાં ટોટલ થીએટરનો આદર્શ

મૂર્તિમંત થવાની શક્યતાઓ પડેલી છે, અને અવારનવાર એ શક્યતાઓનો સાક્ષાત્કાર પણ રંગમંચના ઇતિહાસમાં થયો હશે. હું તો ત્યાં સુધી રહીશ કે નાટક માત્રથી - થીએટરની જે કંઈ અત્યારે ગતિવિધિ હોય પણ અંતિમ ગતિ કદાચ સંસ્કૃત નાટક અને સંસ્કૃત થીએટર છે. એટલે અહીં મને ગમતું, થીએટર ઑફ ક્રુઅલ્ટીના પ્રવર્તક આર્તોલ્ડનું ઉદ્ધરણ હું ટાંકું છું

There is plague / cholera
Small pox
Only because
Dance and consequently
Theatre have not yet
begun to exist.

સંદર્ભ

૧. *Rachael Van M. Baumer* અને *James R. Brandon* સંપાદિત *Sanskrit Drama in Performance*માં વી. રાઘવન દ્વારા ઉદ્ધૃત એ.એલ.ક્રોબેરનું વિધાન

૨. એ.બી.કીથ, *Sanskrit Drama*, રીપ્રીન્ટ ૧૯૫૯, પૃ.૧૬૦

૩. એજનં પૃ.૨૭૭

૪. *Daniel H.H.Ingalls, An Anthology of Sanskrit Court poetry. Harvard Oriental Series. Vol 44*, પૃ.૧૬-૧૭

૫. *S.N. Dasgupta. History of Sanskrit Literature. Introduction*, પૃ.૮૧

જયદેવ શુક્લ

ગ્રંથસમીક્ષા
રતિલાલ 'અનિલ' અને 'રસ્તો'

(રસ્તો : રતિલાલ 'અનિલ'. પ્રાપ્તિસ્થાન : કંકાવટી પ્રકાશન, ૨૮/ રીવરબૅન્ક સોસાયટી, અડાજણ પાણીની ટાંકી, સૂરત ; ૩૯૫૦૦૯, પ્રથમ આવૃત્તિ, ૧૯૯૩, ડિમાઈ સાઇઝ, પૃ. ૧૩૯, કિંમત, રૂ. ૮૦)

રતિલાલ 'અનિલ'. આધુનિકતાના આંદોલન પૂર્વેના કેટલાક મહત્ત્વના ગઝલકારોમાંના એક તે રતિલાલ 'અનિલ'. 'અનિલ' ગઝલકાર હોવા ઉપરાંત ગઝલશાસ્ત્રના મરમી વિદ્વાન છે. તેઓ 'ચાંદરણાં' (ચોટદાર નર્મ-મર્મયુક્ત, વક્ર, ક્યારેક ચિંતનના પાસવાળી વાક્યકણિકા)ના સર્જક છે; તેમ હાસ્ય-કટાક્ષકાર પણ છે. 'સાહિત્યનો', 'અલગારી' જેવાં વિવિધ ઉપનામે રતિલાલ 'અનિલે' વિચારપ્રધાન લેખો, હળવા નિબન્ધો ને ઉર્દૂના ઉત્તમ શેરોના આસ્વાદોય આપ્યા છે. રતિલાલ 'અનિલ' આશરે ત્રીસેક વર્ષથી 'કંકાવટી' નામનું માસિક નિષ્ઠાપૂર્વક અને નિયમિત રીતે પ્રગટ કરી રહ્યા છે એ ઘટના પણ નોંધનીય છે. આજે, તેઓ તાપીકિનારે આવેલા ઘરમાં બેઠા બેઠા સર્જન-વિવેચનમાં સક્રિય છે.

રતિલાલ 'અનિલ'નો પ્રથમ ગઝલસંગ્રહ 'ડમરો અને તુલસી' ૧૯૫૨માં (બીજી આવૃત્તિ ૧૯૯૩માં) તથા કેવળ મુક્તકોનો સંગ્રહ 'મસ્તીની પળો' લગભગ ૧૯૫૮માં પ્રસિદ્ધ થયા હતા. 'ડમરો અને તુલસી' સંગ્રહ એમાંની ગઝલોને કારણે તેમ જ એ ગઝલોના વિવિધ છંદોની એમણે આપેલી શાસ્ત્રીય સમજને કારણે ધ્યાનપાત્ર બન્યો હતો. એ પછી લગભગ એકતાલીસ વર્ષ વહી જાય છે. છે...ક ૧૯૯૩માં, 'અનિલ'ના અમૃત મહોત્સવ પ્રસંગે બીજો ગઝલસંગ્રહ 'રસ્તો' પ્રગટે છે.

'રસ્તો'માં આશરે સવાસો ગઝલ ને પંચાવન મુક્તકો સ્થાન પામ્યાં છે. આ સંગ્રહમાં પરંપરાના સ્વાદવાળી 'કંઈ નથી શકતા'(૩૮), 'હવે થાય તે ખરું' (૮૩), 'મન કંઈ

ખબર્ નથી' (૮૮), 'હવે બેખબર નથી' (૯૦), 'જોઈ લેવાશે' (૧૨૪) જેવી ગઝલો છે, તો આધુનિકતાના પ્રભાવ દરમિયાન રચાયેલી, પરંપરાગત વિષયો ને નિરૂપણથી નોખી પડતી, છતાંય ગઝલિયત જાળવતી 'રસ્તો' (૧), 'ચાંદની'(૯), 'પગરવ' (૧૮), 'પવન' (૧૯), 'પડછાયો'(૨૧), 'અંધકાર' (૨૪), 'અંધારું' (૨૮) આદિ ગઝલો પણ છે.

રતિલાલ 'અનિલ'ની ગઝલોનો આસ્વાદ લેતા પ્રતીતિ થાય છે કે ગઝલ પરંપરાનાં મૂળ ગુજરાતીમાં ઊંડાં ઊતર્યાં છે એટલું જ નહી, એ પરપરાનો વિસ્તાર પણ થયો છે.

'અનિલ'ની ગઝલોમાં ઊર્મિની અતિશયતા કે વેવલાશ નથી, કિન્તુ તેમાં વિચાર/ ચિંતન ને ઊર્મિનો સમન્વય છે.

'રસ્તો'કવિની કેટલીક નોંધપાત્ર ગઝલોમાંની એક છે; 'રસ્તો' રદીફ લઈ ગઝલ રચવાનું 'અનિલ'ને ફળ્યું છે. ગઝલમાં વિવિધ સંદર્ભે રસ્તો ખૂલતો જાય છે. આપણે મકતાના શેરથી આરંભ કરીએ :

નથી એક માનવી પાસે બીજો માનવ હજી પહોંચ્યો,
'અનિલ', મેં સાંભળ્યું છે, ક્યારનો બંધાય છે રસ્તો !

પ્રથમ મિસરામાં દેખાતા વિધાનની પુષ્ટિમાં બીજો મિસરો મળે છે એટલું જ કહેવાથી શેર પામી ન શકાય. એક માણસની બીજા માણસને પામવાની, ઓળખવાની, તેની સાથે સાચો સંવાદ સ્થાપવાની ઝંખના સદીઓ જૂની છે. એ માટે કળા તેમ જ જ્ઞાન-વિજ્ઞાનના વિવિધ રસ્તે પ્રયત્નો થતા જ રહ્યા છે., તેમ છતાં તે પૂર્ણપણે પામી શકાયો નથી. અહીં માણસને ન પામી શકાયાની નિષ્ફળતાની વેદના છે ને આ બધા જ રસ્તા ટાંચા છે એનો સ્વીકાર છે. રસ્તો પૂર્ણ થયો નથી, બંધાઈ રહ્યો છે એમાં ભવિષ્યની આશા પણ રહેલી છે - આ સર્વ અત્યંત લાઘવથી અને સ-ચોટ, 'અનિલ' આ મકતામાં કહી શક્યા છે.

બીજા એક શેરમાં ઈશ્વરને પામવામાં ધર્મ, સમ્પ્રદાય ને ક્રિયાકાંડનાં ગૂંચળાં અડચણરૂપ બને છે એ વાતનું સહજ નિરૂપણ સ્પર્શી જાય છે :

હું ઈશ્વરની કને તો ક્યારનો પહોંચી ગયો હોતે,
અરે, આ મારાં ચરણોમાં બહુ અટવાય છે રસ્તો !

સીધો ને સીધો જતો રસ્તો વળાંક લે છે ત્યાં પ્રિયાનું ઘર છે. શું કવિને માત્ર એટલું જ કહેવું છે ? મત્લાનો બીજો એક શેર જોવા જેવો છે :

અહીંથી સાવ સીધો ને સીધો આ જાય છે રસ્તો,
તમારા ધામ પાસે કેટલો વંકાય છે રસ્તો ! (૧)

પ્રિયતમાને સંબોધીને કહેવાયેલી વાત મહત્ત્વની છે. અહીં 'વંકાય' કાફિયો ચમત્કારસાધક બને છે. 'વંકાય છે' ક્રિયાપદ રસ્તાને તેમ જ પ્રિયતમાના સ્વભાવની વિલક્ષણતાને પણ તાકે છે. અન્ય બે ગઝલોમાંય ઘર-ગલીની થતી ઓળખનું પરંપરાગત

પાત્રમાં ધર્મેશ પંડિતના અભિનયમાં. એને અભિનય કહેવામાં ખુદ અભિનયનું, નાટ્યપ્રવૃત્તિનું અપમાન કહેવાય એટલા વરવા એ લાગતા હતા, ત્રાસદાયક લાગતા હતા. પોતે કયા પ્રદેશનું પાત્ર નિરૂપે છે એ પણ જાણતા નહોતા. એમના સંવાદોમાં ગુજરાતની અસંખ્ય બોલીઓનો ઉકરડા જેવો શંભુમેળો થયો હતો. હકીકત અને અભિનય વચ્ચેનો પાયાનો ભેદ એમણે જાણવો પડશે. અભિનય એકડે એકથી ભણવો પડશે એવું કહ્યા વિના રહેવાતું નથી. કોઈ પણ વ્યક્તિ પોતાના પાત્રને, સમગ્ર નાટકને, આખીય નાટ્યસ્પર્ધાને આટલી કુત્સિત, ઘૃણાસ્પદ ને કલાઘાંતક સ્તરે પછાડી દઈ શકે એ જોઈને અસહ્ય આઘાત લાગ્યો. કાચા, નબળા નાટકથી સ્પર્ધાનું ધોરણ તો કથળે જ છે. પરંતુ આવા અભિનેતાને હાથે તો હત્યા જ થાય છે. શૈલેન્દ્ર વડનેરે જેવી સ્વસ્થ ને સમજદાર વ્યક્તિને કેટલો આઘાત લાગ્યો હશે એની કલ્પના કરી શકાય એવું છે.

'થૈમાન' નાટકની ઓળખ 'સત્યઘટના પર સખત પ્રહાર કરતું તેજાબી નાટક' તરીકે અપાઈ છે. પણ અંતે તો ઘટનાની ગૂંથણીમાંથી સત્ય નવેસરથી આવિષ્કાર પામે છે, આ સાવ વિસરાઈ ગયું હતું. ઘટનાના સ્થળ તરીકે અગાસીની સંકલનામાં એક પ્રકારની તાજગી હતી, આકર્ષકતા હતી. પરંતુ જે રીતે ઘટનાઓનું નિરૂપણ થયું તેમાંથી એની અનિવાર્યતા પુરવાર થઈ નહીં. એનાં વિવિધ પરિમાણ પ્રગટાવી શકાયાં નહીં. આ ઘટનાઓ ગમે ત્યાં બનતી બતાવાઈ હોત તો પરિણામમાં કોઈ ફેર પડત નહીં. ઘટનાના વિન્યાસમાં, રંગમંચમાં એનું મૂર્ત રૂપ ઉપસાવવામાં, કાર્યનો ઉચિત વેગ સિદ્ધ કરવામાં શૈલેન્દ્ર વડનેરે લેખક અને દિગ્દર્શક એમ બંને તરીકે બીજી વાર થાપ ખાઈ ગયા. અભિનેતાગણને યોગ્ય અંકુશમાં રાખી આસ્વાદ્ય ભાત સરજી શક્યા નહીં. જન્મે પુરુષ પણ વર્તને સ્ત્રૈણ એવા પાત્રને બીબાંઢાળ લઢણોમાં પૂરી દઈ સંવેદનશીલ અભિનયને અવકાશ આપી શક્યા નહીં.

દિલ્હીની સંગીતનાટક અકાદમી અને વ=ડોદરા યુનિવર્સિટીના નાટ્યવિભાગે ત્રણેક વર્ષ પહેલાં એક નાટ્યલેખન શિબિર યોજી હતી. એ શિબિરમાં પ્રવીણ પંડ્યાના 'હાથીરાજા' નાટકે આશાસ્પદ કૃતિ તરીકે ધ્યાન ખેંચ્યું હતું. 'હાથીરાજા'માં લોકકથા, ઈતિહાસકથા ને રૂપકકથા એમ ત્રણ ત્રણ સ્વરૂપનો સમન્વય સાધીને આપણી લોકશાહીને સમૂળી કોરી રહેલાં સત્તાલાલસા, ભ્રષ્ટાચાર, છળકપટ, ધર્મજાતિપ્રાંત વિશેના આવેશ ને ઝનૂન વગેરેની પ્રતીતિ કરાવવાની, લોકકથાનું એક જાણીતું ઘટક 'હાથણી જેના પર કળશ ઢોળે તે રાજા બને' ખપમાં લઈને લોકશાહીના અમૃત ને વિષ બંનેનો સાક્ષાત્કાર કરાવવાની મથામણ થઈ હતી. એથી આપોઆપ જ આ કૃતિ વિશે કેટલીક આકાંક્ષા જાગી હતી. કેતન રાઠોડે એને કેવું મૂર્ત રૂપ આપ્યું છે તે જાણવા જોવાની ઉત્કંઠા પણ જાગી હતી. એક મોટું સાહસ કરવા માટે 'પ્રતિબદ્ધ' સંસ્થાને તેમ જ દિગ્દર્શક કેતન રાઠોડને મનોમન અભિનંદન તો આપ્યાં જ. પરંતુ એમનું સાહસ બરાબર પાર પડ્યું નહીં એથી ઊંડું દુઃખ પણ અનુભવ્યું. થયું કે 'હાથીરાજા'નો ત્રીજો ને આખરી પાઠ વિસારે પાડીને પહેલો પાઠ કેમ પસંદ કર્યો હશે?

'હાથીરાજા'ના પ્રયોગનું ઊડીને આંખે વળગે એવું લક્ષણ હતું પ્રચુરતા. ચાલીસેક જેટલાં પાત્રો, ઘટનાની ભરમાર, આહાર્ય અભિનયની અનેકાનેક સાધનસામગ્રી : આ બધું પ્રચુર માત્રામાં હતું એથી દિગ્દર્શકની જવાબદારીનોય પાર નહોતો. અનેક દૃશ્યોનાં વ્યંજનાભર્યાં સંયોજન કરવા અનેક અભિનેતાના આંગિક, વાચિક આવિર્ભાવો તેમ જ આહાર્યની વિપુલ સામગ્રીનો ઉપયોગ અંકુશમાં રાખવા; આ બધું શિસ્તબદ્ધ રીતે થાય એટલું જ નહી કલાનિર્મિતિમાં સાર્થક નીવડે એની પૂરેપૂરી તકેદારી રાખવી; આ માટે પ્રખર સર્વગ્રાહી યોજનાશક્તિની જરૂર હતી. કેતન રાંઠોડમાં આવી શક્તિની માત્ર ઝાંખી જ થઈ, સાક્ષાત્કાર થયો નહીં. અનુભવે કસાતા કસાતા કેતન રાઠોડ આપણને યોજકસ્તત્ર દુર્લભ એવી ફરિયાદ કરવાનો મોકો નહીં આપે એવી આશા રાખીએ.

બેશક આસ્વાદ્ય બની શકે એવા કેટલાક અંશોની કુશળતાથી, કલ્પનાશીલતાથી માવજત થઈ શકી નહી. અભિનેતાગણમાં આંગિક, વાચિક અને આહાર્ય અભિનયનો શિસ્તબદ્ધ ને સંયમભર્યો આવિષ્કાર જોવા મળ્યો નહીં, પરિણામે આ નાટ્યપ્રયોગ સમીકરણથી વિશેષ આગળ વધી શક્યો નહી. પાગલ કે શિશુ સિવાયનાં પાત્રો નક્કર વ્યક્તિત્વ ધારણ કરી શક્યાં નહી, માત્ર કઠપુતળી જ બની રહ્યાં. યુગની સંવેદનાને રૂપ આપવાની મહેચ્છા ન તો નાટ્યકાર પાર પાડી શક્યા, ન તો કેતન રાઠોડ પાર પાડી શક્યા.

'એલ.આઈ.સી.સ્પોર્ટસ એન્ડ રિક્રિએશન ક્લબ' માટે દિગ્દર્શક નરેશ કાપડિયાએ તૈયાર કરેલું 'જૂઠ બોલે કૌઆ કાટે' નાટક અને 'લાયન્સ ક્લબ ઓફ સૂરત નોર્થ' માટે દિગ્દર્શક દીનુ મિસ્ત્રીએ તૈયાર કરેલું નાટક 'અસ્તિત્વના આટાપાટા' સ્પર્ધાના સ્તરને થોડું ઊંચું લાવવામાં કામિયાબ નીવડ્યાં.

મનોહર કાટઘરેના મરાઠી નાટક 'ઘેતલે શિંગાવર'નું કિરણ બ્રહ્મભટ્ટે કરેલું રૂપાંતર જોતાં વિખ્યાત ફ્રેન્ચ નાટ્યકાર ફેદો ને મારિવોનાં પ્રહસન યાદ આવ્યાં. એમાં અત્યંત અસરકારક નીવડેલી વેશપલટાની યુક્તિ 'જૂઠ બોલે કૌઆ કાટે'માં પણ ખપમાં લીધી છે. આવાં પ્રહસનોમાં દિગ્દર્શક કલ્પનાશીલ હોય, સર્જકતાની સૂઝ ધરાવતા હોય તો આ રૂઢિની સીમાઓને ઉલ્લંઘી જવાનો પ્રયત્ન કર્યા વિના રહી જ શકે નહીં. જોકે નરેશ કાપડિયાનું દિગ્દર્શન આ રૂઢિને જ વફાદાર રહ્યું.

સાધનસંપન્નતાની એકવિધતા ક્યારેક સાલે છે. નીરસતા ક્યારેક ગૂંગળાવે છે. માનસી એનાથી વાજ આવી ગઈ છે. રજાના દિવસો રાબેતા મુજબ બોરીવલીના ફ્લેટમાં ગાળવા જવાનું એને મન થતું નથી. પતિ અમરની સાથે જવાનો એ ઇન્કાર કરે છે અને મુંબઈના ફ્લેટમાં એકલી રહેવાનો આગ્રહ રાખે છે. નિયતક્રમ એ તોડીફોડી નાખવા માગે છે. નવતર અનુભવનાં સાહસ ને રોમાંચ માણવાની ઝંખના સેવે છે. એમાંથી આંટીઘૂંટીભરી પરિસ્થિતિ પેદા થાય છે. મન ભમાવી દે એવી ઘટનાઓની ધમાચકડી મચે છે. પ્રહસનની સરવાણી ફૂટે છે. નરેશ કાપડિયાએ પોતાની શક્તિ અને અનુભવને કામે લગાડીને એ સરવાણીને વહેવાની મોકળાશ કરી આપી.

પ્રહસન ભલે ને હાસ્યની ભૂમિકાએ વિહરતું હોય, અંતે તો માનવીય સંબંધોના મર્મને,

અનનુભૂત તત્ત્વને પ્રગટ કરી શકે ત્યારે જ ચિરંજીવી બની શકે છે. 'જૂઠ બોલે કૌઆ કાટે'માં એ સિદ્ધ કરવાની તક વેડફાઈ ગઈ. આ પ્રહસન તો અતિપરિચિત, ચીલાચાલુ રૂઢિને અનુસરતું રહ્યું. નરેશ કાપડિયાની શક્તિનો મર્મગામી પરિચય થયો નહી. છીછરી ચાતુરી, ને છીછરી ચબરાકી દાખવતી ધાંધલ ધમાલથી, આંગિક ને વાચિક અભિનયમા જોવા મળેલી સમયસૂઝ ને કેટલીક કુનેહથી ક્ષણજીવી મનોરંજનથી વિશેષ કંઈ સિદ્ધ કરી શક્યુ નહીં.

સન્નિવેશ, પ્રકાશનિયોજન ને પાર્શ્વ સગીતમાં જરૂરી શિસ્ત હતી, જરૂરી સફાઈ હતી પરંતુ ઘટનાનું ઊંડાણ તાગી શકે એવી વેધકતા નહોતી. પોતાના વૃંદમાં દેવાંગ નાયક, નીના મોદી જેવા કુશળ નટનટી, કસબી છેએથી હવે તો નરેશ કાપડિયાએ મોટો પડકાર ઝીલવા કમર કસવી જોઈએ ને !

જયવંત દળવીના મરાઠી નાટક 'નાતીગોતી'ના દીનુ મિસ્ત્રીએ કરેલા રૂપાંતર 'અસ્તિત્વના આટાપાટા'માં સંકુલ ને ભાવશબલ ઘટનાઓનું નિરૂપણ થયું હતું. દીકરો મંદબુદ્ધિ છે, માનસિક વિષમતાથી પિડાય છે. માતાપિતા એનું જતન કરવામાં આજીવન ઓતપ્રોત રહે છે. આમાંથી એક વેધક કરુણનો સ્પર્શ કરાવી શકે એવી રચના થઈ છે. દીનુ મિસ્ત્રીએ દિગ્દર્શનમાં તેમ જ નાટકનાં જુદાં જુદાં પાસાંઓના વિનિયોગમાં વિશિષ્ટ કુશળતા દાખવી. પોતે તો મિ. સરૈયાનું પાત્ર એકધારી સુશ્લિષ્ટતાથી પાર પાડ્યું, એટલું જ નહી, હેતલ ચુનીવાલા તેમ જ મનસ્વી મિસ્ત્રીને અભિવ્યક્તિની ઉત્કટતા આંબી શકે એવી મોકળાશ પણ કરી આપી. નંદુ મંદબુદ્ધિ છે એનો માનસિક વિકાસ ઓછો છે, એમાં લાલ રંગ વિશેની કોઈક ગ્રંથિ એને સતાવ્યા કરે છે. શકુંતલાના દુપટ્ટાનો તેમ જ સાડીનો લાલ રંગ આથી નાટકમાં ભાવશબલતા, પરસ્પરવિરોધી લાગણી આલેખવાનું પ્રબળ સાધન બની ગયું. આ લાલ રંગમાં મનસ્વીના હૈયાની મૃદુમાં મૃદુ લાગણીનુ પ્રતિબિંબ ઝિલાયું હતું તો નંદુની વિકસતી જતી કામવૃત્તિનું, આકુળતાવ્યાકુળતાનું વેદનાવ્યથાનું પ્રતિબિંબ પણ ઝિલાયું હતું. દીનુ મિસ્ત્રીએ આ ભાવશબલતાને કરુણ નિષ્પન્ન કરવા માટે સૂઝપૂર્વક ખપમાં લીધી હતી. મનસ્વી અને વાઘેલા વચ્ચે અંકુરતી જતી કોમળ સ્નેહની લાગણી વિકસાવવામાં પણ પૂરેપૂરી કાબેલિયત દાખવી. કાર્યવેગને ક્યારેય અંકુશ બહાર જવા દીધો નહીં. નંદુની અશબ્દ ને સંકુલ વ્યથાને મૂર્ત કરવામાં હેતલ ચુનીવાળાને સફળતા મળી, એના જેટલી જ બલકે એના કરતાંયે વધારે સફળતા મનસ્વી મિસ્ત્રીને શકુંતલાના વ્યક્તિત્વનાં જુદાં જુદાં રૂપ પ્રગટ કરવામાં મળી. લાલ રંગના પ્રભાવ નીચે નંદુ માતા ને સામાન્ય સ્ત્રી વચ્ચેનો ભેદ ભૂલી જાય છે ને શકુંતલાનો આઘાત નિરૂપવામાં બંને એકસરખાં શક્તિશાળી પુરવાર થાય છે. પરંતુ વાઘેલા સાથેના સ્નેહના પ્રાગટ્યમાં એથીયે વિશેષ એને વિશેના દોષભાવમાંથી છુટકારો મળે છે ત્યારે હાશકારો વ્યક્ત કરવામાં મનસ્વી મિસ્ત્રીએ ચમત્કાર કર્યો. નાટકની આ પળોને મર્મસ્પર્શી ને આસ્વાદ્ય ને સ્મરણીય બનાવી. બીજા અભિનેતાઓ એમના જેટલી ઉત્કટતા ને સન્નદ્ધતા દાખવી શક્યા હોત તો કાર્યવેગમાં એકસરખો પ્રભાવક લય સિદ્ધ થઈ શક્યો હોત.

રાષ્ટ્રીય કલાકેન્દ્રના નેજા હેઠળ દિગ્દર્શક પંકજ પાઠકજીએ તૈયાર કરેલું 'તખ્તાના પીળા પ્રકાશે' નાટક ને 'આવિષ્કાર'ના નેજા હેઠળ દિગ્દર્શક કપિલદેવ શુક્લે તૈયાર કરેલું 'તિરાડે ફૂટી કૂંપળ' નાટક રજૂ થયાં ત્યારે સાંસ્કૃતિક વિભાગનાં પ્રયોજન ને પરિશ્રમ, સૂરતના રંગકર્મીઓની નિષ્ઠા ને સૂઝ ઓર દીપી ઊઠ્યાં.

સતીશ આળેકર ને મહેશ એલકુંચવાર માત્ર મરાઠી રંગભૂમિનાં જ નહીં, ભારતીય રંગભૂમિનાં અમૂલ્ય આભૂષણ છે. એ બંને કુશળ નાટ્યકાર જ નથી, ઊંચી કોટિના સર્જક પણ છે. આ હકીકતની અફર પ્રતીતિ આ બંને નાટક જોઈ થઈ.

સતીશ આળેકરનું મરાઠી નાટક 'બેગમ બર્વે' એક સંકુલ, સ્તબ્ધ કરી દે એવી સૃષ્ટિનો સાક્ષાત્કાર કરાવે છે. નેપથ્યનું જગત, સતત સ્વપ્નલીલામાં રમમાણ રહેતા અભિનેતાની વિહ્વળતા, સ્વપ્ન ને વાસ્તવિકતા વચ્ચે અટવાતા માનવીની મૂંઝવણ, સમયની બહુમુખી ગતિ આવા અનુભવનાં અનેક પરિમાણ એકી સાથે તાગે છે પરંતુ જ્યોતિ વૈદ્યના હાથમાં એ 'તખ્તાના પીળા પ્રકાશે' બને છે ત્યારે એનો જ્વલંત ને વેધક શ્વેત પ્રકાશ ઓસરી જાય છે, એની સંકુલતા ને ઊંડાણ ગુમાવી દે છે. નાટકનું શીર્ષક; અંતરતમમાં વિલસતી સ્ત્રીને સતત પ્રગટ કરવાની ઝંખના સેવતા પુરુષને મનસુખ મોન્ટેક્રિસ્ટો તરીકે ઓળખાવવો, એક જ બિંદુએ ઘૂમ્યા કરે ને નિર્વહણ તરફ ગતિ કરે જ નહીં એવું. નાટકમાં showingનો મહિમા છે, tellingનો નહીં એ વિસારે પાડે એવું. ફિલસૂફિયાણી સમજૂતી આપીને અતિસ્પષ્ટતામાં સરી પડે એવું, ઓચિંતી પૂર્ણાહુતિ પામે એવી ઘટનાઓનું નિયોજન કરવું – આ બધું ખરેખર ખૂંચતું હતું. પરિણામે આ નાટકમાંથી અસ્તિત્વ વિશેની માનવીની પાયાની અનુભૂતિનાં જુદાં જુદાં પરિમાણો, ઓતપ્રોત થઈ શક્યાં નહીં.

પંકજ પાઠકજી જેવા કર્ણધાર મળ્યા ન હોત, એમના નિપુણ ને વિચક્ષણ દિગ્દર્શનનો સ્પર્શ થયો ન હોત તો 'તખ્તાના પીળા પ્રકાશે' રસિક હૃદયને આટલુંયે સ્પર્શી ન શક્યું હોત. દૃશ્યોનાં સૂઝભર્યાં સંયોજન પ્રયોગના અંગભૂત બની રહે એવો પ્રકાશ ને સંગીતનો વિનિયોગ મર્મસ્પર્શી અભિનયને અવકાશ આપે એવું સંચાલન– આ બધાં પંકજ પાઠકજીની નાટ્યસૂઝનાં જ્વલંત દૃષ્ટાંત બની રહ્યાં.

નાટકને હૃદયંગમ રૂપ આપવામાં જ્યોતિ વૈદ્યનો ફાળો પણ નાનોસૂનો નહોતો. મનસુખની સ્વપ્નસૃષ્ટિમાં વિરાજતી રાધા ને મીરાં, મદિરા ને અનારકલી જેવી અનેક નારીનાં ભ્રૂભંગ ને કટાક્ષ, પુણ્યપ્રકોપ ને પ્રણયભાવ, લજ્જા ને સ્મિત એમણે સુરેખ રીતે આકારિત કર્યાં. પોતાની કાયાની સ્થૂળતાને અતિક્રમીને પ્રત્યેક નારીનો કામણગારો લોભ ને મોહક કમનીયતા એમણે રસિકોનાં હૃદયમાં સ્થાપી દીધાં ત્યારે મનોમન થયું કે એમણે બેચાર પરિચિત લક્ષણ ને લઢણને વળગી રહેવાનું ક્યાં અનિવાર્ય હતું ? નાહકના એ એકવિધતામાં સરી પડ્યા. નાટક જાણે કે આત્મરતિમાં અટવાઈ ગયું. ખુદ દિગ્દર્શક પણ મુગ્ધ બની ગયા કે શું ? નાટકની ભાવિ નિયતિ તરફની ગતિ જ રૂંધાઈ ગઈ. નેપથ્યનું જગત, માનવજીવન ને અસ્તિત્વ વિશેની પાયાની અનુભૂતિ આ સર્વને એક કેન્દ્રમાં ગૂંથી દે એવું સર્વાશ્લેષી પ્રતીક રચાતું રહી ગયું. જિતેન્દ્ર સુમરા દિગ્દર્શકના પાત્રમાં, મનીષ

ટેકરાવાળા ને રાજેશ વઝીર અનિલ-સુનીલનાં પાત્રોમાં શિસ્તબદ્ધ રહ્યા ખરા પરંતુ જ્યોતિ વૈદ્યની ઉત્કટતા સાથે તાલ મિલાવી શક્યા નહીં. કાર્યનો અસ્ખલિત લય નિપજાવી શક્યા નહીં. જિતેન્દ્ર સુમરાની શિસ્ત યાંત્રિકતામાં, મનીષ ટેકરાવાળા ને રાજેશ વઝીરના અતિરેકમાં અટવાઈ ગઈ.

પંકજ પાઠકજી પોતાની અંતર્ગત નાટક ને કલા વિશેની સૂઝને આધારે હવે આ નાટકની શક્યતાઓને પ્રભાવશાળી રીતે તાગવાનો માર્ગ જરૂર શોધી કાઢશે. એકંદરે જોતાં આ નાટકની સિદ્ધિ એ પંકજ પાઠકજીની સિદ્ધિ હતી. જ્યોતિ વૈદ્યની સિદ્ધિ હતી.

મહેશ એલકુંચવારનું મરાઠી નાટક 'વાડા ચિરેબંદી' એન્ટન ચેખવના 'ધ ચેરી ઓરચાર્ડ' નાટકનું સ્મરણ ન કરાવે તો જ નવાઈ! 'વાડા ચિરેબંદી' પણ વ્યક્તિ, સમાજ, સંસ્કૃતિનાં પરિવર્તન ને વિસર્જન જેવાં અનેક પરિમાણ તાગી શક્યું છે. સામાજિક રીતરસમો, બોદાના ભ્રામક ખ્યાલો માનવીના વ્યક્તિત્વને, માનવીના સમાજ ને માનવીની સંસ્કૃતિને છિન્નભિન્ન કરી નાખે છે. આ પ્રતીતિનું આલેખન 'વાડા ચિરેબંદી'માં થયું છે.

એના રૂપાંતરમાં રવીન્દ્ર પારેખે ને દિગ્દર્શનમાં કપિલદેવ શુક્લે મૂળ નાટકને વફાદાર રહીને તેમ જ એની વ્યંજકતાનો વ્યાપ વધારે એવું કશુંક ઉમેરીને ઊંડી નાટ્યસૂઝનો રૂપક અને મૌલિક સંયોજનોનો અનેરો સર્જકતાનો અવિસ્મરણીય સાક્ષાત્કાર કરાવ્યો. સહુ કોઈ વિસ્મયમુગ્ધ બન્યા. ભાવવિભોર બન્યા. કપિલદેવ શુક્લના સર્જકસ્પર્શે જર્જરિત હવેલી. ઉજ્જડ ઓરડાઅગાશી, લૂણો લાગેલી ભીંત, હવેલીનાં આવનજાવન કરતા લોકોને લોહીઝાણ કરતું વરસોજૂનું અવાવરુ ટ્રેક્ટર – આ બધાં અનેક રહસ્યની વ્યંજના સ્ફુરાવે એવાં તત્ત્વ બની ગયાં. સાચું કહું તો પુરાપ્રતીક બની ગયાં. આખા એક વિશાળ જનસમુદાયના અનુભવના સૂચક બની ગયાં

આ નાટકના રૂપાંતરમાં રવીન્દ્ર પારેખે તેમ જ દિગ્દર્શનમાં કપિલદેવ શુક્લે મૂળ કૃતિના મર્મને અળપાવા દીધા વિના, પાણીપોચો બનાવ્યા વિના કશુંક આગવું ઉમેરીને વેધક ધાર આપી. ગુજરાતી રંગભૂમિને આ જુગલબંદી ખૂબ ફળી. વલસાડ, દેસાઈગીરી, કંગાળની હાલતમાંયે મોટપની તલપ, સર્વનાશને નોતરું – આ બધાં દ્વારા કપિલદેવ શુક્લે સૂચવી દીધું કે વરાડમાં જે બને છે તે વલસાડમાં પણ બને છે. વલસાડમાં જે બને છે એ બીજે ક્યાંય પણ બની શકે છે. આમ એમણે મૂળ નાટકની વ્યંજનાનો વ્યાપ વધાર્યો. દેસાઈકુળની વહુવારુઓ આભૂષણો પહેરી રૂપ, સૌંદર્ય ને પ્રભાવથી ઝળકી ઊઠી ત્યારે કુળની શ્રી ને સમૃદ્ધિ નિહાળી પ્રેક્ષકો મુગ્ધ પણ થયા, પીડા અનુભવવા લાગ્યા. આ શું માત્ર ભૂતકાળનું જ સંભારણું હતું કે ભવિષ્યની ઝંખના પણ હતી? નાટકના અંતિમ દૃશ્યમાં કપિલદેવ શુક્લનો કિમિયાગર સ્પર્શ જોવા મળ્યો. માતા પોતાના વૈધવ્યને વિસારે પાડીને કપાળે ચાંદલો કરે છે, દીકરાના હૈયામાં જે સુખદ ને સુભગ રૂપ વસ્યું છે તેને ચરિતાર્થ કરે છે. દીકરાના સ્નેહને કુટુંબ પ્રત્યેના સ્નેહમાં પલટાવવાની ભૂમિકા સરજે છે ત્યારે જાણે નિરાશામાં કૂંપળ ફૂટતી દેખાય છે. નાટકની આ બંને ઉત્કટમાં ઉત્કટ પળ હતી, અવિસ્મરણીય પળ હતી. એમની પ્રવીણતાનાં સ્પર્શે જાગીરી દેસાઈની હવેલી માત્ર હવેલી જ ન રહી, વ્યક્તિ,

સમાજ, સંસ્કૃતિના સર્જન, પરિવર્તન ને વિસર્જનનાં પરિબળોનું શક્તિશાળી પ્રતીક બની ગઈ. અનુભૂતિનાં સંકુલ પરિમાણોનો આવો સાક્ષાત્કાર જોઈને સહુ કોઈ પ્રેક્ષક આર્દ્ર બન્યા, મંત્રમુગ્ધ બન્યા. કપિલદેવ શુક્લની સર્જકતાની સાથોસાથ એમની નિપુણતામાં ખરું કહું તો એમની સર્જકતાના પાયામાં રહેલા બળનો મધુર પરિચય પણ આ નાટકમાં થયો. એમના અનાકુલ ને અવિક્ષુબ્ધકર સંચાલનમાં એકેએક અભિનેતાને, એકેએક હસ્તીને શિસ્તથી પર જઈને ઊંચા ઉડ્ડયનનો પણ અવકાશ મળ્યો. એ મુગ્ધકર સંઘબળમાં પરિણામો બધાં એકબીજાની સાથે એવાં તો અવિચ્છિન્ન રીતે વણાઈ ગયાં હતાં કે કોઈને અલગ તારવવાનું મન જ ન થાય. ઉડ્ડયનની ઓછીવત્તી માત્રા જ ધોરણ તરીકે ખપમાં લાગી.

સંનિવેશની સાથોસાથ પ્રકાશ ને ધ્વનિના કાવ્યમય ને ભાવોત્તેજક, ઇન્દ્રિયસંતર્પક નિયોજનનો ઇલમ એમણે દાખવ્યો. વરસાદ ને તડકાની બીજી બાજુ વિસર્જનની એંધાણી આપતા બુલડોઝર પર તૂટી પડતાં વૃક્ષો, ચોંકી ઊઠતાં પંખીઓ વગેરેના અવાજ ને એમાં ભળી જતા દાદીમાના આર્તસ્વર - આ બધાં અનેક ઇન્દ્રિયાનુભવના સંસ્કાર જગાડતા રહ્યાં.

સંનિવેશની રચના દિગ્દર્શકનું અડધું કામ આસાન બનાવી દે એ જાવીદ કાઝી ને પરેશ ઠક્કરના કસબે, સંગીત ને પ્રકાશના નિયોજન એમાં વેગ પૂરે એ મેહુલ સુરતી તેમ જ રાજેશ મોદીની નિપુણતાએ પુરવાર કર્યું.

વહુવારુઓનું સ્વપ્ન, આંગણામાંની વિધિ, માતાનો ચાંદલો કરવાની ઘટના, દાદીમાના આર્ત સ્વર, વરસાદની પળો, અંતે ઊઠતા મર્મઘાતક અવાજો - આમાં ક્યાંક ક્યાંક આડાઅવળા ખૂણા દેખાયા, એ ઘસી નાખવામાં આવે તો આ નાટક પહેલદાર ને સ્વચ્છ હીરાની જેમ ઝળહળી ઊઠે ને સામાજિકના હૈયામાં મેઘધનુની આભા રેલાવી દે.

હવે પછી સ્પર્ધાનાં નાટકોએ કયે માર્ગે આગળ વધવું જોઈએ, શું કરવું જોઈએ ને શું ન કરવું જોઈએ એ સાફસાફ ચીંધી દીધું છે. એ માર્ગે આગળ વધતાં બેશક વિકટતાનો સામનો કરવો પડશે. પંકજ પાઠકજી ને કપિલદેવ શુક્લ એ બંનેને પણ એનો સામનો કરવો પડશે. પણ સાહસનું સાચું ઇજન પણ એમાં જ છે ને ! સાચી સિદ્ધિની ઝાંખી પણ એમાં જ છે ને ! ઉત્કટ સત્ત્વશીલતા ને ઊંડી સત્ત્વશીલતાથી છલોછલ નાટક કરવાં હશે, નાટક ને રંગભૂમિ સિદ્ધિની દિશામાં અગ્રેસર થાય એવું સ્વપ્ન પાર પાડવું હશે તો નાટ્યવૃંદોએ આવો માર્ગ અપનાવવો જ પડશે, વિકટતાને વિજયમુખી કરવી જ પડશે.

વિજય પંડ્યા

સંસ્કૃત નાટકની વિભાવના

આપણે જ્યારે ત્રીજી સહસ્રાબ્દિને આરે ઊભા છીએ અને હું જ્યારે સંસ્કૃત નાટક વિશે વિચાર કરું છું ત્યારે, પાછલી બે સહસ્રાબ્દિની સંસ્કૃત નાટકની દીર્ઘ-સુદીર્ઘ પરંપરા મારી નજર સમક્ષ આવે છે. સમયના વિશાળ પટ પરની આ દીર્ઘ પરંપરામાં સસ્કૃત નાટકે ભાતીગળ રૂપ-પ્રકારો-વેશ-સ્વરૂપાંતરો ધારણ કર્યા છે અને તે સર્વને વિશે સ્વાભાવિક છે કે સર્વસાધારણ વિધાનો કરવાનું અઘરું પડે. પણ સંસ્કૃત ભાષા-સાહિત્યે જગતને જે કેટલીક બેનમૂન ભેટ ધરી છે તેમાંની એક સંસ્કૃત નાટકથી આપણે Classical Sanskrit Drama : પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃત નાટક સમજીએ છીએ. આ પ્રશિષ્ટ સસ્કૃત નાટક પહેલી સહસ્રાબ્દિ સુધીમાં સંસ્કૃત ભાષાની પોતાની સર્જનશીલતાનો ઉત્તમ ઉન્મેષ છે. ત્યાર પછી સંસ્કૃત ભાષામાં પહેલી સહસ્રાબ્દિની અપેક્ષાએ પોતાની ગત્યાત્મકતા અને સિસૃક્ષામા ઓટ આવી છે. એટલે, આપણે પણ પહેલી સહસ્રાબ્દિ સુધીમાં રચાએલાં પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃત નાટકોને ધ્યાનમાં રાખીને, થોડું ચિંતન કરીશું.

પહેલી સહસ્રાબ્દિની મર્યાદા આંકી દઈએ તો પણ સંસ્કૃત નાટકની ઇયત્તા અને ગુણવત્તા આશ્ચર્યજનક છે. ઐતિહાસિક દૃષ્ટિથી જોઈએ તો, વિશ્વના રંગમંચ પર સસ્કૃત નાટક એકલું ઊભું છે. ઈશુના જન્મ સુધી ગ્રીક નાટક અને તેની ટૂંકજીવી દીકરી મૃત બની ગયેલાં. ઈ.સ.૧૩૦૦ની આસપાસ ચીનાઓએ નાટક નિપજાવવાનો આરંભ કર્યો, અને બેએક સદી પછી આટલાન્ટીક અને પ્રશાંત મહાસાગરના બંને કિનારાઓ પરના દેશોએ, પશ્ચિમ યુરોપનાં રાષ્ટ્રોએ અને જાપાનીઓએ નાટકનો આરંભ કર્યો. આમ સસ્કૃત નાટક ઈ.સ. પૂર્વેથી આરંભાઈ પહેલા હજાર વર્ષ સુધી અને પછીનાં બેએક સૈકા સુધી એકલું ઊભું છે.[૧]

તો, આવી સુદીર્ઘ પરંપરા ધરાવનાર સંસ્કૃત નાટકની કોઈ નિશ્ચિત વિભાવના પર આંગળી મૂકીને કહેવું હોય તો, કહી શકાય ખરું તેવો પ્રશ્ન ઉપલબ્ધ પ્રશિષ્ટ સંસ્કૃત

નાટકોની પરસ્પર વિભિન્નતા જોતાં થાય તેમ છે. ભાસ, શુદ્રક, કાલિદાસ, વિશાખદત્ત અને ભવભૂતિ જેવા નાટ્યકારોના નાટકો દેખીતી રીતે એકબીજાથી આગવી મુદ્રા ધરાવનારાં અને, પ્રત્યેક નાટ્યકાર જાણે અલગ વિભાવનાથી પ્રેરિત હોય તેવાં જણાય છે. આપણાં આર્ષ મહાકાવ્યોમાંથી વસ્તુ તેમ જ શૈલી પરત્વે પ્રેરણા ઝીલીને રચાએલાં અને માનસશાસ્ત્રીય આલેખનને તાકતાં ભાસનાં રંગમંચીય નાટકોથી એક જ પરિસ્થિતિને જુદી જુદી રીતે તાગવાની નેમ ધરાવતાં કાલિદાસનાં રસલક્ષી નાટકો તદ્દન ભિન્ન પ્રકૃતિનાં છે. તો શૂદ્રકનું મૃચ્છકટિક કે સમસ્યાપ્રધાન નાટકની નજીક પહોચતું વિશાખાદત્તનું મુદ્રારાક્ષસ વસ્તુગ્રથનની ઉચ્ચ પ્રકારની બૌદ્ધિકતા દાખવનારાં નાટકો છે. તો સંસ્કૃત સાહિત્યની આબોહવાનાં વિરલ જીવનદર્શન અને ઉત્કટતા અને સચ્ચાઈથી અસ્તિત્વના મૂળ સુધી પહોંચવાની મથામણ કરતાં ભવભૂતિનાં નાટકોએ સંસ્કૃત સાહિત્યમા એક નવી જ પરંપરા ઊભી કરી છે.

એ જે હોય તે, પણ આ સર્વ નાટકોને કોઈ એક વિચારણાથી સાંકળી શકાય એમ હોય તો તે આ સર્વ નાટકોમાં વ્યાપ્ત કાર્ય વિશે ભરતના નાટ્યશાસ્ત્રમાં અને તેને અનુસરી, કાવ્યશાસ્ત્રના અન્ય ગ્રંથોમાં નિરુપિત વિભાવના છે. એકબીજાથી ભિન્ન પ્રકૃતિ ધરાવતા આ નાટ્યકારોએ પણ પોતાની નાટ્યકૃતિઓની રચના આ કાર્ય(action)ની વિભાવનાને અનુલક્ષીને કરી હોય તેવું જણાય છે. નાટ્યશાસ્ત્રની કાર્ય વિશેની વિભાવના જીવનમાં વ્યાપ્ત કાર્યને બરાબર પ્રતિફલિત કરનારી હોવાંથી, તે સાર્વજનીન કરે છે, અને એ રીતે, સંસ્કૃત નાટકો આ પ્રકારની વિભાવનાથી અનુપ્રાણિત થયેલાં હોવાથી, સર્વકાલીન અને સર્વદિશીય ઠરે છે.

આ કાર્ય (action) વિશે, જો તે પણ વૈશ્વિક ઘટના ઘટતી હોય તો, અતિ પારિભાષિક બન્યા સિવાય પણ વાત થઈ શકવી જોઈએ. જે કાર્ય જીવનમાં છે તે સાહિત્યકૃતિમાં નાટકમાં છે. એક ઉદાહરણ લઈને વાત કરીએ તો, ઇચ્છાપૂર્તિ કરવા આપણે કાર્ય (action) કરવું પડે. સૌ પ્રથમ તો બોર્ડર જેવી ફિલ્મ કયા થિયેટરમાં ચાલે છે, કયા શો છે વગેરેની માહિતી મેળવવી ન પડે. એટલે, આપણી ઇચ્છાપૂર્તિ માટે <u>આરંભ</u> કરવો પડે. <u>આરંભ</u> એ કાર્યની પહેલી અવસ્થા થઈ. આટલી માહિતી મેળવ્યાં પછી, જે થીએટરની ટિકિટ મેળવવી પડે, તેનો પ્રયત્ન - યત્ન કરવો પડે. આ કાર્યની બીજી અવસ્થા <u>યત્ન</u> થઈ. ટિકિટ મેળવી લીધા પછી હવે, આપણે એ ફિલ્મ જોઈ શકીશું એવી સંભવિતતા દેખાય છે. એટલે <u>પ્રાપ્તિસંભવ</u> એ કાર્યની ત્રીજી અવસ્થા અથવા ત્રીજો તબક્કો છે. હવે, આપણે ફિલ્મ જોવા વિશે આશાન્વિત છીએ. બધી વ્યવસ્થા - થીએટર પર જવા માટેની વરની વ્યવસ્થાની - થઈ ચૂકી છે. એટલે, આપણને આશા છે, પણ જ્યાં આશા હોય છે ત્યાં થોડી અનિશ્ચિતતા હોય છે. એટલે જે પ્રાપ્તિ થવાની છે તે, જ્યાં સુધી થઈ નથી ત્યાં સુધી તે નિયત નિયંત્રિત અથવા મર્યાદિત રહે છે. માટે કાર્યનો આ <u>નિયતાપ્તિ</u> ચોથો તબક્કો છે. અને આશા અને અનિશ્ચિતતા વચ્ચેની ક્ષણોને પસાર કર્યા પછી છેવટે આપણે ફિલ્મ જોઈ શકીએ છીએ. તો તે કાર્યની <u>ફલાગમ</u> નામની પાંચમી અવસ્થા છે. આમ <u>આરંભ</u>, <u>યત્ન</u>, <u>પ્રાપ્તિસંભવ</u>, <u>નિયતાપ્તિ</u> અને <u>ફલાગમ</u> એ પાંચ પ્રકારની કાર્યની અવસ્થાઓ, જીવનમાં એ પ્રમાણે હરેક

રીતે નિરૂપણ થયું છે :

થાક્યો નથી છતાંય કદમ કાં ન ઉપડે ?
આંહી જ ક્યાંક એનું સદન હોવું જોઈએ.(૯૯)

*

રજની, સુદૂર ઝૂકતો મલકી રહ્યો'તો ચાંદ
તુજને ખબર હશે જ, એ કોની ગલી હતી !(૫૫)

કલ્પનાનું નાવીન્ય અને તેને શેરમાં મૂકવાની રીતિને કારણે 'રસ્તો થૈ ગયો' ગઝલના આ શેર પાસે ભાવક અટક્યા વિના નહીં રહે :

હું પ્રભાતે ઘેરથી નીકળ્યો હતો,
જોતજોતાંમાં તો તડકો થૈ ગયો ! (૭૬)

તડકો થઈ જવાની ઘટનામાં અચાનકતા, આશ્ચર્ય ને આનંદ છે. માત્ર પ્રથમ મિસરો વાંચ્યા / સાંભળ્યા પછી ભાગ્યે જ કોઈ કહી શકે કે 'તડકો' કાફિયો આવીને બધું ઝળહળાં કરવાનો છે. 'જોતજોતાંમાં' જેવો બોલચાલનો શબ્દ, અહીં કેટલો કામઢો પુરવાર થાય છે ! ગઝલના મત્લાના શેરની તાજપ ને દૃશ્યાત્મકતા જોઈએ :

સૂર્યનાં કિરણોમાં રમતો થૈ ગયો,
મોરપિચ્છે હુંય ઊડતો થૈ ગયો !(૭૬)

ગુજરાતમાં એક સમયે પંક્તિ ઉપરના મુશાયરા ખૂબ લોકપ્રિય હતા. આપેલી પંક્તિના છંદ તથા રદીફ- કાફિયાને સ્વીકારી ગઝલ રચવાની હવા હતી.'કોણ માનશે ?', 'થૈ નથી શકતા', 'મને ગમે છે', આદિ રદીફ પર ગુજરાતના નામી-અનામી ગઝલકારોએ ગઝલ 'કહી' છે. શેરમાં વિરોધ રજૂ કરીને ચમત્કાર સર્જવાની એક પરંપરા છે. 'અનિલ'ની 'કોણ માનશે?' ગઝલમાં આ રચનારીતિનો વિનિયોગ થયો છે. એમનો ખૂબ જાણીતો શેર :

આવી હતી બહાર કદી ઘરને આંગણે
ને હું જ ઘર-બહાર હતો કોણ માનશે ?(૩૯)

અહીં સરળતા ને સચોટતા પરસ્પરમાં ઓગળી ગઈ છે. ઘટનાના સહજ નિરૂપણ પાછળ રહેલી વેદનાની ટીસ ભાવકને પણ સ્પર્શે છે. 'અનિલ', 'બહાર' અને 'ઘર-બહાર'નો વિનિયોગ 'ડમરો અને તુલસી' માં આ રીતે કરે છે :

એ તો ખબર છે દોસ્ત, કે ચારે તરફ બહાર છે,
અફસોસ એટલો જ છે કે એ મારા ઘર-બહાર છે.(બીજી આ.૧૪)

સમગ્ર વાતાવરણ ભલે વસંતછાયું છે, પણ પોતાના ઘરમાં વસંત મ્હોરી નથી એની વેદના, એ અભાવ સહજ રીતે મુખર થઈ ઊઠે છે એનો સ્વીકાર કર્યા પછી 'એ' સર્વનામને પ્રિયાના સંદર્ભમાં વિચારીશું તો શેરનો ભાવ-સંદર્ભ બદલાઈ જશે ! ગઝલમાં આવો એકાક્ષરી

શબ્દ પણ કેટલો કાર્યક્ષમ સિદ્ધ થાય છે ! 'બહાર'ના સંદર્ભે ઉર્દૂના એક કવિનો જાણીતો શેર માણવા જેવો છે :

ગયે થે હમ ભી ગુલિસ્તાં મેં બારહા, લેકિન
કભી બહાર સે પહલે કભી બહાર કે બાદ

માણસને પોતાની ઓળખ જુદે જુદે પ્રસગે ને જુદી જુદી રીતે થતી હોય છે. પોતાની જાતથી ય અજાણ એવા નાયકને સ્વની ઓળખ પ્રિયતમા દ્વારા થાય છે.

ઓળખ થઈ તમારી, મને ઓળખી ગયો
મારી જ વાત, મારાથીય ખાનગી હતી.(૫૫)

શેર સિદ્ધ કરવાની કળા 'અનિલ' પાસે છે એની સાહેદી ઉપરોક્ત શેરોમાંથી તેમ જ સંગ્રહની અન્ય ગઝલોમાથી મળી રહે છે.

તિર્યક્ અભિવ્યક્તિની લીલા પણ માણવા જેવી હોય છે :

ચીસો હતી, દુલાર હતો, બંદગી હતી
વાણીય શી જીવનને અનોખી મળી હતી !(૫૫)

'મરીઝ'ની ગઝલોમાં મોટે ભાગે ચિંતન/દર્શન અને ઊર્મિ એકાકાર બની જાય છે. 'અનિલ'ની ગઝલો(દા.ત. 'રસ્તો')માં આવું જ્યાં બન્યું છે ત્યાં પ્રભાવક પરિણામ આવ્યું છે. 'મરીઝ'ના 'અદાઝે બયાં'ની યાદ આપે એવો આ શેર માણીએ :

ચાલ મળીએ, મેં સાંભળ્યું છે કે
મોત વેળા તમામ આવે છે.(૧૩૭)

સુરતના યુવાન કવિ હેલ્પર ક્રિસ્ટીના અવસાન પ્રસંગે લખાયેલી ગઝલ સંબંધની ધરીને જાળવતી હોવા છતાં પ્રાસંગિકતાને ઉલ્લંઘી શકે છે :

સંબંધ પણ ગયો અને સંવાદ પણ ગયો,
એકાદ રહી ગયો હતો અપવાદ પણ ગયો.(૧૧૯)

'રસ્તો' ગઝલમાં એક માણસ બીજા માણસ સુધી પહોંચી શક્યો નથી એવો સર્વસાધારણભાવ 'વાણીને સમજો નહી'માં વૈયક્તિક બનતાં ઈશ્વર તરફની દોટ ઉપર ચોકડી મુકાય છે ને ન પામી શકાયેલા મનુષ્યને પામવાની ઝંખના રસપ્રદ રીતે વ્યકત થાય છે :

માનવી પાસે હજી પહોંચ્યો નથી,
દોટ ક્યાં મૂકું વળી ઈશ્વર સુધી ? (૧૧૦)

માણસ વેદનાનો દેખાડો ન કરે એવું ભાગ્યે જ બને. કશી હો-હા વિનાની વેદનાની પારદર્શક અભિવ્યક્તિમાં જ સફર દરમિયાન જે પ્રાપ્તિ થઈ છે તેનો પણ સ્વીકાર છે :

કોઈ પીછું સફરને સંભારે
ક્યાંક એવી ખબર મળે તમને (૭૨)

પડછાયાની વિવિધ મુદ્રા ઝીલતી ગઝલના બે શેર આસ્વાદ્ય છે :

રહ્યો વાસ્તવની સાથે કલ્પનાનો એવો સથવારો
ધરા પરથી કોઈ પક્ષીનો ચાલ્યો જાય પડછાયો.

મકતાના શેરનો પ્રથમ મિસરો ધ્વન્યર્થથી ને ભીતિપ્રેરક દૃશ્યાત્મકતાથી ભર્યોભર્યો છે :

ઘણા પડછાયા ભેગા થાય તો થઈ જાય અંધારું
'અનિલ' એથી જ આ એકાંતમાં સખાય પડછાયો.

બીજો મિસરો પણ પ્રથમના જેટલો જ પ્રભાવક હોત તો 'અનિલ'ના મહત્ત્વના શેરોમાં એનું અવશ્ય સ્થાન હોત.

'રસ્તો'માં અભિવ્યક્તિના વિવિધ મરોડ સિદ્ધ કરતા કેટલાક મહત્ત્વના શેરો નોંધીએ :

દીઠો નહીં ને માત્ર અનુભવ કરી રહ્યો,
સ્નેહીની જેમ પાસથી સરતો હતો પવન(૧૯)

*

આવશે અંધાર પાછો રાત્રિએ,
સૂર્યને તો એમ હું છેકી ગયો.(૧૪)

*

આવે છે શી સુવાસ, મને કંઈ ખબર નથી !
અંતર, તું ખુદ તપાસ, મને કંઈ ખબર નથી !(૧૦૫)

*

શૂન્યતા સિવાય ક્યાં સંઘર્ષ છે બીજો ?
મારા વિના મુજને કશો પડકાર પણ નથી !

*

પગ નીચે ચાંપીને રાખું મારો પડછાયો,
સૂરજ સાથે જ એ છટકે અને થૈ જાય અંધારું ! (૨૮)

ગઝલમાં કે કોઈ પણ કાવ્યપ્રકારમાં અભિવ્યક્તિ અત્યન્ત વાચાળ બને, વાચ્યાર્થથી આગળ જવાનો કોઈ રસ્તો ન બચે ત્યારે કાવ્યરૂપને હાનિ થાય છે, દા.ત. વસંતે(૧૧), 'ખૂશ્બૂ' ગઝલનો મત્લાનો શેર જોઈએ :

મહેક્યો મોગરો, લહેરાઈ પારિજાતની ખુશ્બૂ,
તમે એ ફૂલ છો, જેમાં રહી હર જાતની ખુશ્બૂ.(૮)

'ક્ષણ' ગઝલમાં અકબર-અશોકનો સમય મરી ગયો છે ને નરસિંહ-મીરાંની સર્જક-ક્ષણ જીવેછે એ ભાવ અત્યન્ત સીધી રીતે વથયો છે. અહીં 'સમય' મરી ગયો છે ને 'ક્ષણ' જીવે છે એમ કહેવામાં તર્કની ખામી લાગે છે.

રતિલાલ 'અનિલ' તો ગઝલિયતના આગ્રહી છે. ઝીણું જોનારા છે. આધુનિકતાના દુષ્પરિણામરૂપ 'ક્ષરાક્ષર'(૧૫૯) ને 'આ'(૧૬૦) રચનાઓને તેમણે સંગ્રહમાં સ્થાન આપ્યું તેનું જ આશ્ચર્ય છે :

ને બ્રેક પછી બ્રેક, પછી બ્રેક પછી બ્રેક,
હું એક ફરી એક, ફરી એક ફરી એક.(૧૬૦)

ગઝલમાં, સૉનેટમાં કે અન્ય છંદોબદ્ધ રચનાઓમાં 'ય', 'અને', 'તો', 'કે', 'પણ' આદિનો ઉપયોગ ક્યારેક પૂરકો તરીકે થાય છે. 'રસ્તો'માં પણ ક્યાંક ક્યાંક આવા પૂરકો મળી આવે છે.

'રસ્તો'માંથી પસાર થતાં એક વાત સ્પષ્ટ થાય છે કે 'અનિલ' ગઝલ-પરંપરાને સાચવનારા હોવા છતાં એના બંદી નથી રહ્યા. સમયની સાથે સાથે એમની ગઝલના વિષયોમાં ને અભિવ્યક્તિમાં પ્રતીતિપૂર્વકનું પરિવર્તન આવ્યું છે. આજે ગઝલના નામે કોઈ પણ ગતકડું ચાલી જાય છે ત્યારે, 'અનિલે' 'ગઝલિયત' અને 'મિજાજ' જાળવીને (ઉપરના અપવાદો બાદ કરતાં) પૂરી સમજ સાથે ગ઼ઝલ સિદ્ધ કરી છે. 'રસ્તો'ની કેટલીક ગઝલો ગઝલસાહિત્યમાં રણકતી રહેશે.

જયદેવ શુક્લ

સામ્પ્રત કળાપ્રવાહો

શિલાઓની શ્વેત-શ્યામ છબિઓનું રસપ્રદ પ્રદર્શન

સાહિત્ય, ચિત્ર, શિલ્પ, ફિલ્મ, છબિકળા આદિમાં આપણને વાસ્તવનાં વિવિધ રૂપોની લીલા માણવા મળે છે. આપણે સૌ જાણીએ છીએ કે કળાકારો ભિન્ન ભિન્ન રીતે વાસ્તવનુ કળામાં રૂપાંતર સિદ્ધ કરતા હોય છે. આ શી રીતે શક્ય બને છે એ પણ આપણા આસ્વાદનો વિષય બને છે.

ચિત્ર, શિલ્પ અને છબિકળા જેવી દૃશ્યકળાઓમાંથી વાસ્તવના રૂપાંતરનો પ્રશ્ન કદાચ છબિકળામાં વધુ જટિલ બને છે. એનું એક કારણ કૅમેરા છે. કૅમેરા તો એની સામે જે કોઈ વ્યક્તિ કે પદાર્થ આવે છે તેને યથાતથ ઝીલે છે. આથી જ છબિકાર માટે છબિ લેવાનું અત્યન્ત અઘરું બની જાય છે, કળાકાર પ્રકાશ, છાયા, દૃષ્ટિકોણ આદિને સહારે પેલા વાસ્તવના નોખા, નરવા રૂપને પ્રગટાવવા મથે છે. આપણે જે દૃશ્ય વારંવાર જોયું હોય તેની છબિ એક ઉત્તમ કળાકાર આપણી સામે રજૂ કરે છે ત્યારે આપણે આશ્ચર્યચકિત બની જોઈ રહીએ છીએ. સાથોસાથ વિચારીએ છીએ કે આ દૃશ્ય આ રીતે સંવેદી શકાય એ તો કલ્પ્યું જ નહોતું ! રઘુ રાય, સ્વ.કિશોર પારેખ, અશ્વિન મહેતા, જ્યોતિ ભટ્ટ જેવા કળાકારોની કૃતિઓ આપણને આવા વિસ્મયનો સાક્ષાત્કાર કરાવી શકે છે.

લાઠી પાસેના કેરિયા ગામમાં જન્મેલા, સી.એન. વિદ્યાલયમાં ચિત્રકળાનો પાંચ વર્ષનો અભ્યાસ કર્યા પછી કળાશિક્ષક માટેનો બે વર્ષનો ડિપ્લોમા કરનાર અરજણ પટેલે પીંછીની સાથે સાથે ૧૯૮૩થી હાથમાં કૅમેરા પણ ઝાલ્યો છે. એને પરિણામે અરજણ પટેલનાં પાંચેક વ્યક્તિગત છબિપ્રદર્શનો થયાં છે તેમ જ તેમણે વૃંદપ્રદર્શનોમાં પણ સ્થાન મેળવ્યું છે. હાલમાં અમદાવાદની દીવાન બલ્લુભાઈ પ્રાથમિક શાળામાં કળાશિક્ષક તરીકે કામ કરતા અરજણ પટેલની છબિઓનું એક પ્રદર્શન આઠમી સપ્ટેબરથી બારમી સપ્ટેમ્બર

'૯૮ દરમિયાન નજર આર્ટ ગેલેરી (આયવરી ટેરેસ, આર.સી.દત્ત રોડ, વડોદરા)માં યોજાઈ ગયું. ઈડર, અંબાજી, આબુ, તારગાની શિલાઓ, પથ્થરોથી ને કચ્છના લોકજીવનથી અરજણ પટેલ પ્રભાવિત છે. આ શિલાઓએ અનેક કળાકારોને આકર્ષ્યા છે. કવિ-નિબન્ધકાર ભરત નાયકે પણ ઈડર પ્રદેશની શિલાઓની છબિઓનું રમણીય પ્રદર્શન કર્યું હતું તેની સ્મૃતિ આ પ્રદર્શન જોતાં તાજી થઈ.

અરજણ પટેલ એમની તસ્વીરોમા અવકાશ અને શિલાઓ વચ્ચે સંતુલન કે વિરોધ સાધવા નથી ઇચ્છતા. તેઓ વિવિધ શિલાઓના તેમ જ શિલાઓ/પથ્થરો ભેગાં મળતાં રચાતા આકારો, પાછળથી ફૂટતો પ્રકાશ, એને કારણે શિલાઓનાં બદલાતાં પોત, તેની સ્પર્શક્ષમતા વગેરેને પ્રયોજીને પોતાની ફ્રેમ રચે છે. આ ફ્રેમ માટે જરૂરી ન લાગતો ભાગ ક્યારેક કળાકારે કાળા રંગથી બંધ કર્યો હોવાનું અનુમાની શકાય છે. આ કારણે ક્યાંક થોડી કૃત્રિમતા પણ પ્રવેશી ગઈ છે.

આ પ્રદર્શનની મોટા ભાગની છબિઓમાં પથ્થરો / શિલાઓની પાછળથી અથવા ક્યારેક બાજુમાથી આવતા પ્રકાશને ખપમાં લઈ કળાકૃતિ સર્જવાનો પુરુષાર્થ જોઈ શકાય છે. ક્યાંક પ્રકાશ શિલાઓની વચ્ચેથી વહેતા પાણી જેવો પણ અનુભવાય છે. તે ઉપરાંત એ છબિમાં સામે પડેલી પહોળી શિલા, લાંબી ડોક વાળીને સૂતેલું કોઈ પ્રાણી હમણાં જ ડોક ઊંચી કરી ઊભું થશે - એવી ભ્રાંતિ પણ સર્જે છે. બીજી એક છબિમાં ઝળુંબતી શિલાઓના આકારમાં અત્યન્ત પુષ્ટ સ્તનોંનુ સાહચય માણી શકાતું હતું. એક તસવીરમાં પથ્થરો વચ્ચેથી સરકતો પ્રકાશ/ અવકાશ પથ્થરો ખસી જતાં એના કાળા વજનથી દબાઈ ઝશે કે શું એવું લાગતું હતું. કામરત દેડકાની જોડી જેવા પથ્થરોની છબિમાં કળાકારે અવકાશનો ઉપયોગ કર્યો છે. અહીં પ્રકાશ પાછળથી નહી, થોડો નીચેથી આવે છે ને પથ્થરની કરકરી સપાટી પર ચોંટી જતા પ્રકાશને ઝીલવામાંય સફળ થયા છે. એક-બે છબિઓમાં અમૂર્ત ચિત્રોની અસર પણ પ્રગટી શકી છે. એક લંબગોળ શિલાની તસવીર જોતાં જાણીતા શિલ્પી નાગજી પટેલની શિલ્પકૃતિનું સ્મરણ થયું.

રંગીન છબિઓમાં કચ્છનું લોકજીવન ડોકાતું હતું. પથ્થરોની શ્વેત-શ્યામ છબિઓને મુકાબલે આ છબિઓ ખાસ પ્રભાવ વિનાની લાગતી હતી. આજકાલ વિવિધ કળાઓમાં લોકજીવનનો અતિરેક થતો હોય એવુંય લાગે છે. ઘરમાંથી નીકળતાં બારીમાંથી બહાર જોતાં સ્ત્રી-પુરુષોની છબિઓમાં ખાસ નવું લાગતું નથી. આ પ્રકારની છબિઓમાં કૃત્રિમતા પણ પ્રવેશી ગઈ છે. કોઈ અદ્ભુત ફ્રેમ કે અત્યન્ત વિલક્ષણ ભાવક્ષણ છબિમાં કંડારાઈ હોય તો જ રસપ્રદ બની શકે. શિલાઓની પાછળ પ્રકાશમાં દેખાતી દહેરીની શ્વેત-શ્યામ છબિ પણ પ્રભાવક નથી બનતી.

આમ છતાંય અરજણ પટેલના કૅમેરાને કળાકારની આંખોનો લાભ મળ્યો છે એની પ્રતીતિ શિલાઓની ઘણી શ્વેત-શ્યામ છબિઓએ કરાવ્યો છે.

મોલિના ખીમાણીનાં ચિત્રો

પ્રિય જયન્તભાઈ,

સામેના સરગવા પર આઠ-દસ લીલી શીંગો ઝૂલી રહી છે. આછાં પીળાં ફૂલોનું મધ ચૂસવા સક્કરખોર આવવા માંડ્યાં છે. એમનો ચમકતો જાંબુડિયો-ભૂરો રંગ ને એમની ઊડાઊડ જોવાની હવે વધુ મઝા પડશે. થોડા દિવસ પૂર્વે આપણી મહેંદીની વાડ પર નાનકો માળો બાંધીને કથ્થઈ-કાળી બુલબુલીએ ગુલાબી ઝાંય ઉપર આછા જાંબલી ટપકાંવાળાં બે ઈંડાં મૂક્યાં હતાં. એ પછી બચ્ચાંના કંઠની કૂણી 'ચી...ચી' સાંભળી હતી... પણ એક સવારે જોયું તો માળો ખાલી. બચ્ચાં સાચવી ન શકાયાં-નો અપરાધભાવ દિવસો સુધી પજવતો રહ્યો.

લગભગ આ દિવસો દરમિયાન જ મોલિના ખીમાણીના, મુંબઈમાં થનારા ચિત્રપ્રદર્શનના પ્રિ-વ્યૂનું નિમન્ત્રણ મળ્યું. નિમન્ત્રણ-પત્ર પર છપાયેલાં ચિત્રોમાં વનસ્પતિ-પરિવારને પ્રાણી-પક્ષીઓનું આલેખન જોઈ પ્રદર્શન માટેની ઉત્સુકતા જાગી.

જયન્તભાઈ, મોલિના ખીમાણીનું આ બીજું વ્યક્તિગત પ્રદર્શન હતું. ત્રીજી નવેમ્બર અઠ્ઠાણુંની સાંજે સાડા-ચારની આસપાસ નજર આર્ટ ગેલેરી (આર.સી.દત્ત રોડ, વડોદરા) પર પહોંચ્યો. આપણે એક વાર નજર ગેલેરીમાં સાથે ગયા હતા, યાદ છે? હું પહોંચ્યો ત્યારે લીમ્બુ-પીળા રંગનું શર્ટ પહેરી કળાકાર મોલિના ખીમાણી બેઠાં હતાં. એક-બે ચિત્ર રસિક યુવતીઓ ઊભી ઊભી પુસ્તકો ને કૅટલૉગો જોઈ રહી હતી. ઉકળાટ અસહ્ય હતો એટલે સૌ પ્રથમ તો પંખાની હવા સાથે ઠંડી કોકાકોલા પીવી ને પછી પ્રદર્શન જોવાનો આરમ્ભ કર્યો. મોલિનાએ ફટોફટ લાઈટ્સ ઑન કરી અને હું નવા જ વિશ્વમાં પહોંચી ગયો. મમ્મટાચાર્યે કહ્યું છે તેમ : સદ્યઃ પરનિર્વૃત્તિ...

નાનાં અને મધ્યમ કદનાં સાઠેક ચિત્રો દોઢેક કલાક દરમિયાન બે-ત્રણ વાર ફરી ફરી જોયાં. જે વૃક્ષો, વેલીઓ, છોડ-કહો કે વનસ્પતિપરિવાર અને એને આધારે જીવતાં પ્રાણી-પક્ષીઓ આપણે જોયાં છે એને યથાતથ આલેખવાને બદલે એ સર્વનાં રૂપો ચિત્તમાં જે રીતે સર્જાયા છે તેને રંગરેખામાં મૂકવાનો મોલિનાનો પ્રયત્ન માણી શકાયો.

કળાકારે ક્યાંક ક્યાંક વાસ્તવ અને કપોળકલ્પિતની સહોપસ્થિતિ સર્જી છે. અને એને પરિણામે કેટલાંક ચિત્રોમાં અતિવાસ્તવનો સ્પર્શ પણ જોવા મળ્યો.

નિમન્ત્રણપત્ર પર છપાયેલાં ચિત્રો, લેખને મથાળે મુદ્રિત ચિત્ર તથા કેટલાંક કાળા માઉન્ટવાળાં ચિત્રો મોલિનાની કળાકાર તરીકેની ઓળખ આપતાં હતાં.

તમે તો જાણો જ છો કે ચિત્રશાળામાં શિક્ષણ ન પામેલા કળાકારો શિક્ષણના જડ નિયમોના બન્ધનથી મુક્ત રહી ચિત્રો કરી શકે છે અને એના લાભ-ગેરલાભ બંને એમને મળે છે. આવા કળાકારોનાં ચિત્રોમાં નોખો સ્વાદ ભળેલો હોય છે. મોલિના ખીમાણી પણ આવાં જ સ્વ-શિક્ષિત કળાકાર છે.

ચિત્ર વિશે લખવું, બોલવું ખૂબ અઘરું છે. ચિત્ર સામે ઊભા રહી ચિત્રને આસ્વાદી

શકાય એ બધું શબ્દમાં વ્યક્ત થઈ શકતું નથી. એક-બે ચિત્રો વિશે પ્રયત્ન કરી જોઉં : ક્રીમ માઉન્ટ પર ઘેરા સ્લેટિયા-ભૂરા રંગની ફ્રેમ, ઉપર આછા લીલા-પિસ્તા રંગની ફ્રેમ, તેની ઉપર સોનેરી-પીળાની નાની ફ્રેમ ને તેમાં એકબીજાના શરીરમાંથી સર્જાયાં હોય એવાં પંખી (એને બતક ન કહી શકાય, મરઘી ન કહી શકાય કે...) સાથે ભૂરી, ઘેરા બદામી રંગની માછલીઓ છે. પેસ્ટલ, જળરંગો ને ફોટોગ્રાફિક શાહીના ઉપયોગથી ચિત્રનું પોત નોખા વાતાવરણને સર્જી આપતું હતું. ચિત્રની ગતિ અન્દરથી બહારની છે કે બહારથી અન્દરની છે કે નીચેથી ઉપરની છે એવું કળાકારે સ્પષ્ટ થવા દીધું નથી. ક્રીમ માઉન્ટ પર અત્યન્ત આછા દેખાતા વૃક્ષ-વેલીના છેડા ઘેરા બની બધી ફ્રેમોમાંથી પસાર થઈ વિસ્તરે છે. તો, કોઈ પ્રાણી-પક્ષી એક ફ્રેમમાંથી બીજીમાં ગતિ કરે છે. આ બધું સહજ અને રસપ્રદ રીતે આલેખાયું છે. અન્દર-બહારની આ આવન-જાવનની શક્યતામાં મને રસ પડ્યો. આ ચિત્રની નીચે મૂકેલા ચિત્રમાં પણ વિવિધ ફ્રેમોનો વિનિયોગ છે; પણ ત્યાં આલેખન ટોપ-એન્ગલથી થયું હોવાનું અનુભવ્યું.

નિમન્ત્રણપત્ર પર ફ્લેશ કટમાં છપાયેલું મૂળ મોટું ચિત્ર જોતાં બાળસહજ અભિવ્યક્તિ પામી શકાઈ. સાદું અને થોડું અલંકરણાત્મક આલેખન પેલી બાળસહજતાને પોષક બનતું હતું. અહીં પણ ચિત્રની ફ્રેમની બહાર રહેલા થડના નીચેના ભાગમાંથી વિકસતું વૃક્ષ નિરૂપાયું છે. બીજા એક વૃક્ષની ડાળ ડાબી બાજુની ફ્રેમમાં પ્રવેશી છે. અહીં સોનેરી પીળા, બદામી, લીલા, પીળા, જાંબલી, ભૂરા ને સફેદનો ઉપયોગ ધ્યાન ખેંચતો હતો. ક્યાંક ડાળીનું ડાળીપણું ઓગળીને પક્ષીની ચાંચ બની જતું અનુભવાતું હતું.

જયન્તભાઈ, મોલિનાએ કેટલાંક લઘુચિત્રો ફોટોગ્રાફિક કાગળ ઉપર ફોટોગ્રાફિક શાહીથી કર્યાં છે. એ પણ ભાવકને એના તરફ ખેંચતા હતાં. લાલ પાર્શ્વભૂ (તમે પૂછશો 'કયો લાલ ?' સાચું કહું તો એ લાલની આ ક્ષણે આંગળી મૂકીને ઓળખ આપી નહિ શકું) પર સોનેરી પીળાથી થયેલું રેખાંકન ને કાળી પાર્શ્વભૂ પર રૂપેરી રેખાથી થયેલું આલેખન બંને આસ્વાદ્ય હતાં.

પ્રદર્શન જોયા પછી કોઈ કહી શકે કે આ ચિત્રો રસપ્રદ છે. એક ચિત્ર નહિ; સમગ્ર પ્રદર્શનમાંથી વનપ્રદેશની વિશિષ્ટ અનુભૂતિ થાય છે. અહીં ગોઠવેલું કશું નથી; આ ચિત્રોમાં સહજ રીતે ખૂલતું વિશ્વ આસ્વાદવા મળે છે.

મને એક ચિત્ર બહુ ન ગમ્યું. એક પંખીની હત્યા નિરૂપાઈ છે. બીજાં પંખીઓ ત્યાં એકત્ર થયાં છે. આ ચિત્ર સીધું સમીકરણ બની જતું હતું. નિરૂપણની પણ ખાસ વિશેષતા પ્રગટતી ન લાગી.

મોલિના ખીમાણીના આન્તર વિશ્વમાં વૃક્ષો, પુષ્પો, પ્રાણીઓ ને પક્ષીઓ સતત ધબકતાં રહ્યાં છે એની પ્રતીતિ આ પ્રદર્શનમાં થઈ.

જયન્તભાઈ, મુંબઈમાં પ્રદર્શન જોયા પછી તમારો પ્રતિભાવ જણાવજો. એક વાત તો લખવાની જ ભૂલી ગયો. મોલિના, આપણા યુવાન ચિત્રકાર-મિત્ર યુનુસ ખીમાણીનાં પત્ની છે.

મુંબઈનું સાહિત્ય-કળાજગત કેમ છે ?

અને છેલ્લે

એતદ્‌ના જાન્યુઆરી, ૧૯૮૮ના અંકમાં દેશવિદેશના પ્રખ્યાત ચિંતક ડૉ. મનુ કોઠારીએ જ્હોન સ્ટાઇનબૅકની નવલકથા 'ધ ગ્રેપ્સ ઑફ રૉથ'ને નિમિત્તે આધુનિક સંસ્કૃતિ સામે કેટલાક મૂળભૂત પ્રશ્નો ઊભા કર્યા છે. 'નવનીતસમર્પણ'ના નિયમિત વાચકો મનુ કોઠારીના નામથી સારી રીતે પરિચિત છે; તેમણે વૈદકીય વ્યવસાયના તત્ત્વજ્ઞાનને એક ઊંચી પાટી પર મૂકી આપીને અત્યાર સુધી આ ક્ષેત્રે સામાન્ય રીતે ન જોવા મળતો અભિગમ દાખવ્યો છે. માની લઈએ કે તેમની નજરે સાહિત્યચિંતનમાં ચાલી રહેલા આધુનિકતાવાદ-અનુઆધુનિકતાવાદ, સંરચનાવાદ-અનુસંરચનાવાદની ચર્ચાઓ નથી અથડાઈ. પણ જેઓ આ ઊહાપોહથી પરિચિત છે તેમને ખ્યાલ આવ્યા વિના નહીં રહે કે તેમની વિચારણાના કેટલાક અંશો અનુઆધુનિકતા સાથે સંબંધ ધરાવે છે. સાથે સાથે એ પણ જોઈ શકાશે કે તેમણે આ જગવિખ્યાત અમેરિકન નવલકથાને 'હ્રસ્વ' કરીને વાંચી છે. બીજા શબ્દોમાં, આ નવલકથાની ઉત્કૃષ્ટતાના પાયામાં રહેલી ઘણી બધી લાક્ષણિકતાઓમાંથી કેટલીકને, પોતાની વિચારણાઓને સુસંગત પ્રયોજન માટે અહીં તારવી લીધી છે. સ્ટાઇનબૅકની આ નવલકથા પ્રતિબદ્ધતા અને કળાત્મકતાનો સમન્વય કેવી રીતે કરી શકાય તેનો ઉત્તમ નમૂનો છે, એટલે જેઓ ખાસ તો પ્રતિબદ્ધ અને અકળાત્મક સાહિત્યના સર્જનમાં રચ્યાપચ્યા રહે છે તેમને આ કૃતિ વાંચવી જ રહી. આ ઉપરાંત શુદ્ધ નવલકથાના જે હિમાયતીઓ કદાચ આશ્ચર્યચકિત થઈ જાય એટલી બધી હદે આ કૃતિનો પ્રભાવ અમેરિકન સમાજ સંસ્કૃતિ ઉપર પડ્યો હતો. પણ આ પ્રભાવાત્મકતાનું કયું કારણ? નિઃશંક, સ્ટાઇનબૅકની સર્જનાત્મકતા. અત્યારે આ સ્થળે એની તપાસ આદરવી નથી, એ થોડા સમય માટે મુલતવી રાખીએ. જે કેટલાક પ્રશ્નો મનુ કોઠારીએ છેડ્યા છે એમાંથી એકબેને અહીં થોડી ઘણી માત્રામાં ચર્ચીએ છે.

ઘણા બધા ચિંતકોએ આધુનિકતા સામે મોરચો માંડ્યો છે. કેટલાક એમ પણ માને છે કે આધુનિકતા વિશે બંધાયેલા ખ્યાલો ધીમે ધીમે લુપ્ત થઈ રહ્યા છે. આધુનિક-અનુઆધુનિક ટેકનોલોજી, પ્રસાર માધ્યમો, ભૌતિકતાવાદનો અતિરેક- આ બધાં સાથે કળા-સાહિત્યજગતની આધુનિકતાને સાંકળીને કશીક ભૂલ તો નથી કરતા ને! નહેરુકાળમાં કહેવાતું હતું કે ભારતમાં ગાડું અને અણુવિદ્યુતમથક - બંનેની સહોપસ્થિતિ છે અને

આજેય ક્યાં નથી ? પરંતુ હવે એથી ય આગળ નીકળી ગયા છીએ. મનુ કોઠારી જે ઉપકરણોની યાદી આપે છે તે બેપાંચ વર્ષમાં વાસી નહીં થઈ જાય ? અવનવા આવિષ્કારોને શક્ય બનાવતી ટેકનોલોજી ક્યારેય આપણને 'સ્થિતિ'માં રાખશે નહીં; કશુંય સમજવાને, એના લાભાલાભ ચકાસવાને નિરાંત આપશે નહીં, અને આપણે બધા અફીણથીયે વધારે ખતરનાક એવા મનોરંજક વ્યસનોમાં માથાબોળ રહીને, ફાસ્ટ ફૂડની પાછળ ઘેલાં કાઢીને જીવનના શેષ પર્વોને જેમતેમ કરીને 'પતાવી ' નાખીશું.

આ સતત, અત્યંત વેગીલાં પરિવર્તનો સવારની ઘટનાઓને સાંજે વાસી કરી નાખે છે. કંઈક સામ્ય આધુનિક કળાપ્રવાહો શાથે જોઈ શકાય; ૧૯મી સદીના ઉત્તરાર્ધથી માંડીને વીસમી સદીના પૂર્વાર્ધ સુધીનાં કળાઆંદોલનો પણ દીર્ઘજીવી નીવડ્યાં ન હતાં. જાણે કોઈ પણ ઘટના અંકુરિત થાય, વિકસે, પરિપક્વ બને અને એનું રૂપાંતરણ કોઈ નવી ઘટનામાં જોવા મળે – આ બધાં માટે સમય નથી. પરંતુ હવે સમય આવી પહોંચ્યો છે પોરો ખાવાનો અને નવેસરથી આ બધાંને તપાસવાનો.

અત્યારે સાહિત્યક્ષેત્રે, કળાક્ષેત્રે કે ચિંતનક્ષેત્રે પરંપરા તરફ, પોતાનાં મૂળિયાં તરફ જવાની વાતો જોરશોરથી ચાલે છે; સ્વકીયતાની મુદ્રાવિહોણું કશું ય ન ખપે એવી ઝુંબેશ ચલાવનારાઓએ આ સ્વકીયતાનો અર્થ પણ પોતાને ગળે ઊતર્યો એટલો, પોતે પચાવી શકે એટલો જ કર્યો. પણ બીજી બાજુ જે સમાજસંસ્કૃતિમાં આપણે જીવીએ છીએ તે સમાજમાં આવું કશું ય જોવા મળે છે ખરું ? આગલી પેઢી સાથે આપણી પેઢીને મૂકી જુઓ. આગલી પેઢી અંગ્રેજોએ જે લાદ્યું હતું તેની સામે મસમોટો મોરચો માંડીને બેઠી હતી. આ મોરચાના ભાગરૂપે જ કાંટાવાળાએ'દેશી કારીગરીને ઉત્તેજન' ગ્રંથ લખીને અનુગામી ગાંધીજી માટે એક સમર્થ ભૂમિકા રચી હતી. જાણીતા બંગાળી નવલકથાકાર રોમેશચંદ્ર દત્તે ત્યાર પછી 'ધ ઇકનોમિક હિસ્ટરી ઑફ ઇંડિયા' નામનો શકવર્તી ગ્રંથ લખ્યો, તેનો સંક્ષિપ્ત અનુવાદ ગુજરાતી ભાષામાં થયો, પાછળથી ઇંડિયન કાઉન્સિલ ઑફ હિસ્ટોરિકલ રિસર્ચ સેંટરે આ ગ્રંથનો સંપૂર્ણ અનુવાદ કરાવ્યો પણ એ અનુવાદ પ્રગટ કરવા માટે એ સંસ્થા પાસે પૈસા નથી. આવા ગ્રંથો અંબાલાલ સાકરલાલ દેસાઈએ તો વાંચ્યા જ હોય; તેમણે ૧૯૦૦માં એ સમગ્ર વિચારણાના અનુસંધાનમાં 'શાંતિદાસ' નામની વાર્તા લખી – જો કે તેમણે 'આ સાહિત્યકૃતિ છે' એવી કશી બડાશ મારી ન હતી; અર્થવિચારણાના એક પ્રકરણ તરીકે જ તેને ઓળખાવી હતી. એ રચનામાં ફરીફરીને દેશી કારીગરીનો મહિમા ગાઈવગાડીને કરવામાં આવ્યો છે. આની સાથે સંકળાયેલા પ્રશ્નો સ્થળાંતર, બેકારીના પ્રશ્નો તો ત્યારે ય હતા અને આજે પણ છે. એટલે 'શાંતિદાસ'માં વર્ણવાયેલી પરિસ્થિતિ અત્યારે નથી એમ તો કોણ કહી શકે.

અંગ્રેજોને હાંકી કાઢવાના ભાગરૂપે હિંદવાસીઓએ પરદેશી માલનો બહિષ્કાર કર્યો હતો. આજે ય એ ઘટના ક્યારે ક્યારેક નાટક રૂપે ભજવાય છે ખરી– નિષ્ઠા અને પ્રામાણિકતા વિના. 'દેશી'ની વાતો કરનારા ખાદી કે સુતરાઉ કાપડ પહેરતા નથી. પોતાનાં સંતાનોને અંગ્રેજી માધ્યમની શાળામાં મોકલીને 'દેશી'ને ઉત્તેજન આપવામાં આવે છે. સ્થૂળ દૃષ્ટિએ

જોવા જઈએ તો ખાનપાન, રહેણીકરણી, વસ્ત્રાભૂષણો વગેરેમા અને સૂક્ષ્મ દૃષ્ટિએ પ્રચારનાં માધ્યમોમાં પશ્ચિમી પ્રભાવ અનેકગણી માત્રામાં છે. પણ પશ્ચિમમાં જે કંઈ ઉત્કૃષ્ટ ભૂમિકાએ ચાલી રહ્યું છે તેનો કોઈ પ્રભાવ કહેવાતા 'સંસ્કારી' વર્ગ ઉપર પણ જો ન પડતો હોય તો સામાન્ય પ્રજાની વાત કરવાની જ ન હોય !

મૂળ પ્રશ્ન એટલો કે આપણે આધુનિકતાને કેટલી હદે ફગાવીને પરંપરાને, પરંપરાગત જીવનરીતિઓને અનુસરી શકીએ છીએ ? આધુનિકતાને મસમોટી દુર્ઘના ગણાવતાં પહેલા એના દ્વારા સાંપડેલી સિદ્ધિઓને વિસારે પાડવાની જરૂર ખરી ? જે સ્ટાઇનબૅક પોતાની રચનામાં ટેકનોલોજીને ભાંડે છે તે પોતે આધુનિકતાની નીપજ હતા. આધુનિકતાની વિસ્મૃતિ કરવાથી સમસ્યાઓ ઊકલી જવાની હોત તો એનાથી રૂડું શું હોઈ શકે - પણ વિસ્મૃતિ એ શાપ છે, પછી એ વિસ્મૃતિ પરંપરાની હોય કે આધુનિકતાની હોય. એ શાપ કેટલો આકરો છે એ જાણવા માટે તો શકુંતલાને પૂછવું પડે. એવી જ રીતે વિજ્ઞાન-ટેકનોલોજીમાં આધુનિકતાને વિસારે પાડીને સંપૂર્ણપણે પરંપરાગત માર્ગો અખત્યાર કરવા કે વિજ્ઞાનની મદદ લઈને પરંપરાને વિશુદ્ધ કરવી- સમૃદ્ધ કરવી એ પ્રશ્ન આપણી સામે છે. કાળચક્રને સંપૂર્ણપણે આપણે જૂની સ્થિતિમાં મૂકી શકવાના તો નથી પણ જીવનને ટકાવવા, સંવર્ધવા અમુક હદ સુધી પારોઠનાં પગલાં ભરવા પડે તો એ વિના બીજો કોઈ ઉપાય નથી. આ માટેની સૂઝ અને દૂરંદેશિતા બધાં ક્ષેત્રોના માણસોએ બતાવવી રહી.

- શિરીષ પંચાલ

૨૯-૧-૯૯

ક્ષમાપના

છેલ્લા કેટલાક સમયથી અમે એતદ્ નિયમિત રીતે પ્રગટ કરી શક્યા નથી, એને કારણે એતદ્‌ના ચાહકોને વિનાકારણે અગવડમાં મુકાવું પડ્યું છે એ બદલ અમે દિલગીર છીએ. આ અંકને અમારે નાછૂટકે જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બરના સંયુક્ત અંક તરીકે પ્રગટ કરવો પડ્યો છે. એતદ્ ૧૯૯૯ના જાન્યુઆરીના અંકથી દર બે મહિને પ્રગટ થશે, હવે પછીનો અંક ફેબ્રુઆરીના અંતે પ્રગટ કરીશું અને પછી દર બે મહિને એ જ રીતે અંક પ્રગટ થતા રહેશે. નવા અંકમાં નીતિન મહેતા, જયદેવ શુક્લ, રાજેશ પંડ્યા, દિલીપ ઝવેરીની રચનાઓ ઉપરાંત ભારતીય નાટક વિશે સતીશ વ્યાસનો લેખ તથા કેટલીક સમીક્ષાઓ પ્રગટ થશે.

અમે એતદ્‌ના સંપાદન અને વહીવટને વ્યવસ્થિત કરવા માગીએ છીએ, એ માટે અમારા બનતા બધા પ્રયત્નો કરીશું પણ સાથે સાથે જો ચાહકોનો સહકાર મળી રહે તો ઘણી બધી સુગમતા રહેશે. કેટલાકને લવાજમના ઉઘરાણીપત્રો મળ્યા હશે અને બીજાઓને મળશે. અત્યાર સુધી અમે બધાને નિયમિત રીતે એતદ્‌ના અંક મોકલતા રહ્યા છીએ, એટલી જ નિયમિતતાથી ચાહકો જો અમને લવાજમ, પાછલાં વર્ષોના ચઢેલાં લવાજમની સાથે, મોકલી આપે તો એમને ખૂબ જ મદદ થશે. કાગળ, ટપાલ, વહીવટ : આ બધાંનો ખર્ચ હવે પહેલાં કરતાં ઘણો વધારે આવવા માંડ્યો છે; આમ છતાં ૧૯૯૯ના વર્ષમાં અમે લવાજમમાં કશો વધારો કરતા નથી. અમે એતદ્‌ને ઘણી બધી રીતે વિસ્તારવા માગીએ છીએ, એની સાથે સાથે ક્ષિતિજ ટ્રસ્ટની પ્રવૃત્તિઓને પણ વિસ્તારવા માગીએ છીએ. એ માટે બધા મિત્રોનો સહકાર અમને મળી જ રહેશે એવી આશા રાખીએ છીએ. એતદ્‌ના ચાહકવર્ગને વિસ્તારવામાં મિત્રો અમને મદદ કરશે એમ માની જ લઈએ છીએ.

જાહેર વિનંતી

ઈન્ડીઆ ફાઉન્ડેશન ફૉર ધ આર્ટ્સ (આઈએફએ) એ એક સ્વાયત્ત, રાષ્ટ્રવ્યાપી સંસ્થા છે, તે સર્જકતા, સંયુક્ત ધોરણે હાથ ધરાયેલા સંશોધનકાર્યક્રમો અને વિવેચનાત્મક ચિંતનને પોષણ આપવા ઇચ્છે છે. આઈએફએ પોતાના કળાસંશોધન અને દસ્તાવેજીકરણ કાર્યક્રમ હેઠળ વિવિધ પ્રકારનાં કળાક્ષેત્રે સંશોધન, ઐતિહાસિક મહત્ત્વ ધરાવતી સામગ્રીનાં દસ્તાવેજીકરણ તથા કળાત્મક નિર્માણ અને પ્રકાશન માટે આર્થિક સહાય આપે છે. વિવિધ પ્રકારનાં કળાસ્વરૂપો, દેશમાં જોવા મળતી કળાનિર્મિતિઓ વિશે વિવેચનાત્મક વિચારવિમર્શ કરતી પ્રવૃત્તિઓ તથા કળાજગતના વ્યાવહારિક પ્રશ્નોને આવરી લેતી પ્રવૃત્તિઓને પણ સહાય કરે છે.

આઈએફએએ તાજેતરમાં જ કળાસંશોધન અને દસ્તાવેજીકરણના કાર્યક્રમ હેઠળ આર્થિક સહાય માટે દરખાસ્તો મંગાવતી વિનંતી જાહેરમાં કરી છે,એમાં અરજી માટેની જરૂરી વિગતોનો નિર્દેશ કર્યો છે.

આઈએફએના આ પ્રસ્તાવ માટેના વિનંતીપત્ર (અંગ્રેજીમાં તથા બીજી કેટલીક ભારતીય ભાષાઓમાં) આ સરનામે લખવાથી મળી રહેશે :

ધ એક્ઝીક્યુટીવ ડાયરેક્ટર
ઈન્ડીયા ફાઉન્ડેશન ફૉર ધ આર્ટ્સ
તરંગિણી, ૧૨-મો ક્રોસ
રાજમહેલવિલાસ એક્સટેન્શન
બેંગ્લોર ૫૬૦ ૦૮૦
ટેલી/ફેક્સ : ૦૮૦-૩૩૧૦૫૮૩/૩૩૧૦૫૮૩
e.mail: ifabang@ blr. vsnl.net.in

The Executive Director
India Foundation For the Arts
Tharangini, 12th Cross
Raj Mahal Vilas Extension
Banglore - 560 080
Tel/Fax : 080-331-0583/3310584
e.mail:ifabang@ blr. vsnl net. in

પૂરી વિગતો સાથેનાં અરજીપત્રક સ્વીકારવાની છેલ્લી તારીખ ૩૦મી એપ્રિલ, ૧૯૯૯ છે.



અનુક્રમ

એતદ્ વર્ષ ૧૯ : અંક ૩-૪, જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ઑક્ટોબર-ડિસેમ્બર, ૧૯૯૮

પ્રકાશન તારીખ : ૧૫-૨-૧૯૯૯